CARLO CRIVELLI

UND SEINE SCHULE

VON

FRANZ DREY

MÜNCHEN 1927 / VERLAG F. BRUCKMANN A.-G.

HERRN GEHEIMRAT

MAX J. FRIEDLÄNDER

IN VEREHRUNG GEWIDMET

Fine arts
Mac Loch
5-8-47
58749

INHALTSVERZEICHNIS

	Seite
Vorwort	9
Quellenverzeichnis	11
Lebensbeschreibung	15
Zeit- und Schuleinflüsse	27
Die Entwicklung:	
Allgemeines	39
Frühwerke	43
Mittlere Zeit	59
Reife Zeit	69
Spätzeit	82
Schüler und Nachfolger	97
Anhang (Dokumente)	113
Beschreibendes Verzeichnis der erhaltenen Gemälde	119
Verlorene Werke	153
Dem Meister fälschlich zugeschriebene Werke	157
Verzeichnis der Abbildungen	161
Orts- und Namenregister	165

VORWORT

. . . Glücklicherweise ist die Kunst ein zu großer und lebendiger Begriff, um in eine Formel eingezwängt werden zu können, und es gibt keine Formel, welche, ohne unseren Begriff von der italienischen Kunst des 15. Jahrhunderts zu verzerren, einem Maler wie Carlo Crivelli volle Gerechtigkeit angedeihen ließe. Er gehört in die Reihe der wahrsten Künstler aller Zeiten und Länder und ermüdet niemals, selbst dann nicht, wenn wir »großer Meister« überdrüssig werden. Mit der Freiheit und dem Geiste japanischer Zeichner drückt er sein Fühlen aus, dann wieder wild und zart wie Jacopo da Todi; seine Lieblichkeit der Bewegung ist so wahrhaft und zierlich wie bei Madonnenfiguren aus Elfenbein französischer Handwerker des 14. Jahrhunderts. Die mystische Schönheit eines Simone Martini, das schmerzerfüllte Mitgefühl des jungen Bellini, werden durch Crivelli in Formen verkörpert, welchen die Strenge der Linie und der metallische Lüster des alten Satsuma oder von Lackarbeiten innewohnt und welche ebenso zum Berühren anreizen . . .

Mit diesen Worten charakterisiert B. Berenson unseren Meister in der Einleitung seines Buches »Die Venezianischen Maler der Renaissance« (Deutsche Ausgabe, München 1925), und wir machen uns dieses Urteil des berufensten Kenners der italienischen Malerei zu eigen, da nichts das Wesen des Künstlers auszudrücken besser geeignet ist. Die Kraft seiner plastischen Linien paart sich mit feinfühligem Sinn für zarte Bewegung, und darin steht Carlo Crivelli auch unserer eigensten gotischen Kunst nahe, den skulpturalen Schöpfungen eines Michael Pacher ebenso wie der preziösen Manieriertheit Martin Schongauers, des Meisters E. S. oder des Meisters des Bartolomäus-Altars. Gewiß ist dieses Werturteil nicht auf alles auszudehnen, was die Kunst des Meisters geschaffen hat. Anfänglich beschreitet er nur zögernd den Weg, auf welchem er seinen eigenartigen Stil zu hoher Schönheit entwickeln sollte, und am Ende seines Wirkens stehen Werke dekadenten Virtuosentums. Dazwischen aber liegen lange Jahre hohen schöpferischen Geistes, Werke von zartester Lieblichkeit und gewaltiger Stärke, voll Eigenartigkeit der Empfindung und glanzvoller Ausgestaltung, welche Crivelli einen Platz unter den Großen des endenden Quattrocento anweisen sollten. Denn derjenige ist stark als Künstler, der in sich geschlossen Selbständiges schafft, und der sich abhebt vom Durchschnittsgut des Konventionellen.

Es ist um so verwunderlicher, daß die Kunstliteratur sich bisher recht wenig um ihn bekümmert hat. Außer der vorzüglichen Monographie G. Mc. Neil Rushforth's, welche vor 27 Jahren erschienen ist und daher mancher Ergänzungen bedarf, sowie den ausführlichen Darlegungen Testi's im Rahmen seiner »Storia della Pittura Veneziana 1300–1500« fehlt jede zusammenfassende Arbeit über Wesen und Wirken Carlo Crivelli's. Dabei blieb das für die heutige Kunstforschung so wichtige Abbildungsmaterial meist auf die bekanntesten Hauptwerke beschränkt. Es wurde daher hier getrachtet, jedes einzelne Werk in Wort und Bild vor Augen zu führen. An dieser Stelle danke ich allen Sammlern und Kunstfreunden, welche mir die geschlossene Komplettheit des Abbildungsmaterials ermöglichten. Ihrer freundlichen Aufnahme habe ich es auch zu danken, daß ich nicht nur die in öffentlichem Besitz befindlichen Werke des Meisters in Europa in gründlicher Autopsie untersuchen konnte. Leider sind mir dagegen diejenigen Werke, welche sich in den Vereinigten Staaten befinden, mit Ausnahme weniger in den letzten zwei Jahren hinübergewanderter Bilder, nur nach Photographien bekannt.

Der amerikanische Kunstsammler nimmt heute die Stellung ein, welche den damals als Original belächelten englischen Kunstfreund des 19. Jahrhunderts auszeichnete. Ähnlich wie damals jedes habhafte Werk unseres Meisters nach England angezogen wurde, so wandert heute das Wenige, das sich noch in europäischem Privatbesitz befindet, über den Ozean. So ist im Oeuvre-Verzeichnis Rushforth's nur ein einziges Werk in amerikanischem Besitz aufgeführt, während die Zahl heute auf 15 (Gegenstücke jeweils als eines gerechnet) angewachsen ist.

Die künstlerische Herkunft des Venezianers war bisher wenig geklärt, seine Zusammenhänge mit den »Squarcionesken« wurden jedoch in letzter Zeit fast allgemein anerkannt. Der Akademie Squarciones habe ich hier einen ausführlicheren Exkurs gewidmet, als im Rahmen dieser Arbeit gerechtfertigt erscheint. Veranlaßt wurde ich hierzu durch die seit Kristeller vorherrschende Tendenz, den Einfluß dieses künstlerischen Studios auf die zeitgenössische Malweise völlig zu negieren.

Für freundliche Förderung meiner Arbeit gebührt mein Dank dem stets hilfbereiten Kunstfreund Sir Robert Witt, London, dessen umfangreiche Photographiensammlung stets Überraschungen enthält. Auch Herrn Professor Dr. August L. Mayer, München, bin ich für manchen wertvollen Rat zu Dank verpflichtet.

QUELLEN-VERZEICHNIS

Berenson, Italienische Kunst, Studien und Betrachtungen. Leipzig 1902.
— The Venetian Painters of the Renaissance, 3rd ed. London 1911.
— Venetian Painting in America; the XVth Century. New York 1916.
Bode, Die Sammlung Oscar Huldschinsky. Frankfurt a. M., 1909.
Boschini, Le Minere della Pittura. Venedig 1664.
Cantalamessa Carboni, Memorie intorno i Letterati e gli artisti della Città di Ascoli. Ascoli 1830.
Em. Ant. Cigogna, Delle Inscrizione Veneziane. Venedig 1827, tom. II.
Colucci, Antichità Picene. 1795, tom. XXV.
A. Conti, Camerino e i suoi Dintorni. Camerino 1872.
Flaminius Cornelius, Ecclesiae Venetae Antiquis Monumentis. Venedig 1749.
Crowe & Cavalcaselle. New History of Painting in North-Italy, edited by Tancred Borenius. London 1912.
Fiocco, L'Arte di Andrea Mantegna. Bologna 1927.
Frimmel, Kleine Galeriestudien. Bamberg 1892, tom. I.
Frizzoni, Arte Italiana del Rinascimento. Mailand 1891.
Geiger, Carlo Crivelli in Thieme-Becker, Künstler-Lexikon. Leipzig 1913, tom. VIII.
Grunewald, Das Kolorit in der venezianischen Malerei. Berlin 1912.
Kristeller, Andrea Mantegna. Berlin und Leipzig 1902.
Kugler, Handbuch der Geschichte der Malerei, 2. Auflage. Berlin 1847, tom. I.
Kugler-Layard, Handbook of Painting. London 1887.
L. Lanzi, Storia Pitt. della Italia, 5. Ausgabe. Florenz 1845, tom. II.
Lazari, Ascoli in Prospettiva. 1724.
Lermolieff-Morelli, Kunstkritische Studien. Leipzig 1890, tom. I.
Bald. Orsini, Descrizione delle Pitt., Scult., Architt. e altre cose rare della insignia Città di Ascol. Perugia 1790.
Am. Ricci, Memor. istor. della Marca di Ancona. 1834, tom. I.
Corr. Ricci, La Pinacoteca di Brera. Bergamo 1907.
— Geschichte der Kunst in Norditalien. Stuttgart 1911.
Ridolfi, Le Meraviglie dell'Arte. 1648, tom. I.
Rosini, Storia della Pittura Italiana. Pisa 1841, tom. III.
Rushforth, Carlo Crivelli. London 19 0.
Schulz, Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien. Dresden 1860.
Serra, Le Galerie Comunali delle Marche. Rom.
Testi, Storia della Pittura Veneziana. Bergamo 1915, tom. II.
Ughello, Italia Sacra. Venedig 1717, tom. I.

A. Venturi, Storia dell'Arte Italiana. Mailand 1914, tom. VII, parte III.
L. Venturi, Le Origini della Pittura Veneziana, 1300—1500. Venedig 1907.
Waagen, Art Treasures in Great Britain. London 1854, tom. II und Supplement.
Woermann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Leipzig 1920, tom. IV.
Zanetti, Della Pitt. Veneziana e delle Opere Publ. dei Venez. Maestri. Venedig 1771, tom. V.
Zanotto, Venezia e le sue Lagune, tom. I, parte II.

Archiv für Kunstgeschichte 1913, Tafel 48.
Archivio Storico dell' Arte 1889, pag. 206; 1891, pag. 158 u. 253; 1892, pag. 404; 1896, pag. 279.
Archivio Storico Ital. 1909, pag. 391 f.
L'Arte 1898, pag. 319; 1900, pag. 84, 120, 218, 313, 338; 1901, pag. 189, 274, 300; 1902, pag. 104, 115, 192, 293; 1903, pag. 205, 396; 1905, pag. 464; 1907, pag. 308, 416; 1908, pag. 236, 315; 1915, pag. 272 f.
Arte e Storia 1890, pag. 244; 1891, pag. 11; 1892, pag. 73 f., 91 f., 161 f., 196 f.
Art in America, tom. III, pag. 113; 1913, pag. 48; 1915, pag. 104; 1923, pag. 119.
Les Arts 1907, No. 70, pag. 3.
Bollettino d'Arte 1914, pag. 314; 1920, Suppl., Cronaca pag. 4.
Bulletin of the Detroit Museum VI., 1924—25, pag. 86 f.
Burlington Magazine 1912—13, pag. 309; 1915, pag. 212.
Emporium 1901, pag. 323 f; 1902, pag. 313.
Le Gallerie Nazionali Italiane, Rom 1896, anno II.
Gazetta privilegiata di Milano 1836, Nr. 22, pag. 86.
Gazette des Beaux-Arts 1917, pag. 262.
Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen 1905, Beih. S. 2; 1925, Beih. S. 40.
Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses (Wien) XXI, 1. Teil.
Jahrbücher (Zahn's) der Kunstwissenschaft, Leipzig 1920, S. 279.
Kunstchronik XI, S. 7.
Münchner Jahrbuch 1914—15, S. 87 f.
Das Museum 1900, S. 13.
Nuova Antologia, anno XXVII, terza serie vol. XLI, pag. 408 f; 1899 Nov. — 1902 Okt.
Nuovo Archivio Veneto 1908.
Raffaello 1879.
Rassegna d'Arte 1901, pag. 49, 152, 178; 1905, pag. 130; 1906, pag. 30; 1907, pag. 129; 1908, pag. 205; 1911, pag. 207; 1915, pag. 165 f.
Rassegna bibl. dell'Arte Ital. 1901, 1903, 1905, 1906, 1908, 1915.
Repertorium für Kunstwissenschaft 1899, S. 442.
Werk über die Renaissance-Ausstellung Berlin 1898, Berlin 1899.
Zeitschrift für Bildende Kunst 1883, 1901.

Kataloge der im Text genannten Museen und Ausstellungen.

LEBENSBESCHREIBUNG

Carlo Crivelli gehört zu den zahlreichen venezianischen Künstlern, über deren Leben und Wirken wir nur sehr spärlich durch Überlieferung und Dokumente unterrichtet sind. Venedig hatte keinen Biographen, wie ihn z. B. Florenz in Giorgio Vasari und Padua in Scardeone besaßen, die mit Liebe und Eifer alle Nachrichten über vergangene und lebende Künstler mit besonderer Berücksichtigung ihrer Stadt sammelten und niederschrieben; erst im 17. Jahrhundert entstand in Ridolfi[1]) ein Chronist, welcher über den Kunstbesitz und die Künstler der Lagunenstadt berichtete. Unserem Meister weiht er nur ganz wenige Zeilen, deren Inhalt sowohl über Schulangehörigkeit als über Daten und Werke sich noch dazu als vollkommen falsch herausgestellt hat. Daß Crivelli in seiner Vaterstadt bald in Vergessenheit geriet, ist um so begreiflicher, als er dort nur seine Jugendjahre verbrachte, und die Stadt nur zwei Werke dieser Frühzeit beherbergte. Erst im Anfang des vergangenen Jahrhunderts hören wir durch Chronisten der Marken Ausführliches über die zahlreichen Werke unseres Meisters, welche sich in den Kirchen jener Gegend befanden. Diese gesicherten Provenienzen der erhaltenen und verschollenen Werke, verbunden mit häufigen Datierungen, gestatten uns, die Wanderungen unseres Künstlers in der Gegend seines hauptsächlichsten Wirkens zu verfolgen und wenigstens die äußere Lebensbahn während seines Aufenthaltes in den Marken zu rekonstruieren. Hierzu kommen noch 6 Dokumente, von welchen eines den wichtigsten Wendepunkt seines Lebens betrifft, und dessen Kenntnis wir den eifrigen archivalischen Nachforschungen Ludwig's verdanken. Vielleicht wären wir über Crivelli's Aufenthalt in den Marken und besonders in Ascoli besser unterrichtet, wenn nicht die städtischen Archive Ascoli's einem Brand im Jahre 1535 zum Opfer gefallen wären.

Daß Crivelli Venezianer von Geburt war, läßt sich angesichts der Tatsache, daß er sich auf all seinen Signaturen als solcher bezeichnet, nicht bezweifeln auch nennen ihn die Dokumente von 1457, 1478, 1487 und 1488 als »veneto« und »de Venetiis«. Wir kennen keine Signatur, in der er seinen Geburtsort hervorzuheben vergißt, sichtlich ist er stolz auf seine wirtschaftlich, politisch und kulturell hochstehende Vaterstadt. Der Name Crivelli kommt sehr häufig, besonders

[1]) Le Meraviglie dell'Arte, 1648.

in der Lombardei, vor, und wir kennen eine große Anzahl Künstler dieses Namens[1]). Darunter finden wir auch einen »Jacopo Crivelli pictor«, der in 5 dem Inhalt nach unwesentlichen Dokumenten vom Jahre 1444–1449 in Venedig erwähnt und wegen der chronologischen Übereinstimmung allgemein als der Vater unseres Künstlers bezeichnet wird. Diese Vermutung muß jedoch zurückgewiesen werden, da der Zufall von Namen und Daten noch keinen Beweis dafür gibt, daß Jacopo tatsächlich als Vater Carlo's gelten darf. Geiger und Testi gehen sogar so weit, einen versuchsweisen Stammbaum aufzustellen, wobei Vittorio Crivelli, Carlo's schwacher Schüler und Nachahmer, zum Bruder Carlo's gemacht wird. Es dürfte zwar richtig sein, daß Vittorio der Sohn jenes Jacopo gewesen ist[2]). Die Art der Verwandtschaft zwischen Carlo und Jacopo und dadurch mit Vittorio wird jedoch bisher durch nichts erwiesen, es ist uns auch kein Werk dieses Jacopo Crivelli bekannt.

Nicht besser sind wir über Carlo Crivelli's Geburtsdatum unterrichtet, jedoch dürfte die bisherige Annahme zwischen 1430 und 1435 richtig sein[3]). Einen Anhalt zu dieser Vermutung bilden die beiden uns erhaltenen signierten, jedoch leider nicht datierten Jugendwerke, welche jedoch beide vor 1457 entstanden sein müssen, und vor allem das bereits erwähnte Dokument Ludwig. Dieses erzählt vom wichtigsten uns bekannten Ereignis in Crivelli's Jugendjahren: am 7. März 1457 wird der bereits in Haft befindliche »Carolus a Cribelis pictor« von der Quarantia Comunale in Venedig zu 6 Monaten Gefängnis und 200 libras Geldstrafe verurteilt, weil er die Tarsia, Frau des abwesenden Schiffers Francesco Cortese, aus dem Hause ihres Schwagers entführte und während vieler Monate, »per menses multos«, bei sich verborgen hielt, »ipsam carnaliter cognoscendo in contemptum Dei et matrimonij Sancti«)[4].

Aus diesem Dokument, das ihn als »pictor« bezeichnet, geht hervor, daß Crivelli 1457 seine Lehrzeit bereits hinter sich hatte. Obwohl er sich in der Stadt der luxuriösen, schönen Kurtisanen mit der Frau eines Schiffers begnügte, konnte er nicht unvermögend sein, da seine Verurteilung nicht nur auf 6 Monate Gefängnis sondern auch auf eine Geldstrafe von 200 libras lautete, ein für damals nicht unwesentlicher Betrag. Diese Entgleisung seines jugendlichen Temperaments ist die einzige Tatsache, die wir von seinen venezianischen Jahren wissen.

Aus stilkritischen Gründen können wir behaupten, daß Crivelli in seinen Lehrjahren sich zeitweise in Padua aufgehalten hat, er kann dort jedoch nur als

---

[1]) Siehe Anhang. — [2]) Grigioni in Rass. bibliogr. dell'arte ital. IX. 1906 p. 109 ff. — [3]) Ricci, Orsini u. a. m. setzen seine Geburt infolge falscher Lesart einer Datierung, 1412 statt 1472, ganz unmöglich früh an. Da sein letztes datiertes Gemälde vom Jahre 1493 stammt, entstand so die Legende einer Schaffensperiode von 81 Jahren. — [4]) Siehe Anhang, Dokument

Abb. 1. Osimo, Palazzo Comunale. Bart. Vivarini und Gehilfen.
Polyptychon, ca. 1464.

Schüler oder Gehilfe tätig gewesen sein, denn in den noch erhaltenen Mitgliederlisten der Fraglia dei Pittori zu Padua kommt er als Meister nicht vor. Wir werden im nächsten Kapitel sehen, daß er den squarcionesken Kreisen nahestand, zweifellos auch mit den Jugendwerken des führenden Paduaners, Andrea Mantegna, bekannt war, und sich im Kreise der Schiavone, Marco Zoppo und der beiden

Vivarini bewegte. Um 1456, dem ungefähren Jahr der Entstehung der Veroneser Madonna, muß seine künstlerische Erziehung bereits beendet gewesen sein; dieses Bild, das schon den Beginn großer malerischer Qualitäten zeigt, steht leider isoliert am Anfange seiner Laufbahn als selbständiger Maler.

Eine große Lücke liegt zwischen dem Dokument von 1457 und dem nächsten gesicherten Datum, der großen Ancona von 1468 in Massa Fermana, es fehlt uns jeglicher Anhalt über den Lebensgang Crivelli's während dieses Jahrzehnts. Es ist zu vermuten, daß er kurz nach seiner Verurteilung die Heimat verließ, vielleicht um der Rache des betrogenen Gatten zu entgehen, vielleicht auch wurde er landesverwiesen oder es trieb ihn die Scham seiner Verurteilung auf die Wanderschaft[1]).

Es entzieht sich auch unserer Kenntnis, welcher Grund unseren Meister in die kunstarmen und jeder künstlerischen Tradition baren Marken zog, eine Gegend ohne einen der zahlreichen prachtliebenden Höfe, die im ganzen übrigen Italien Künstlern, Architekten, Gelehrten und Dichtern sicheres Fortkommen und ehrende Stellungen gewährleisteten, und ohne eine einzige wirtschaftlich oder politisch einigermaßen bedeutendere Stadt. Zu den wenigen begabten Künstlern, von denen wir in den sechziger Jahren Werke in den Marken antreffen, gehören Antonio und Bartolomeo Vivarini, welche u. a. Aufträge für die Orte Osimo (ca. 1464, Textabb. 1) und Pausula (ca. 1462) ausführten, und es wurde des öfteren die Vermutung ausgesprochen, daß durch diese, Venezianer und Anhänger der paduanischen Richtung wie er selbst, Carlo Crivelli zu seiner Tätigkeit in den Marken veranlaßt wurde. Jedenfalls ist das erste seiner uns bekannten Werke, das wir in den Marken finden, das bereits erwähnte, 1468 im Auftrag eines conte Azzolino fermano für die Kirche S. Silvestro des kleinen Gebirgsortes Massa Fermana gemalte Altarwerk. Von nun an sollte er die Marken nicht mehr verlassen. Mit nur wenigen und kurzen Unterbrechungen können wir jetzt seiner Tätigkeit folgen und beobachten, wie ein wohlverdienter Ruhm ihm von allen Seiten Aufträge

[1]) Obwohl wir bestrebt sind, möglichst jede reine Hypothese auszuschalten, wollen wir doch auf die Möglichkeit eines Aufenthalts Crivelli's in diesen Jahren in Ferrara hinweisen. Hier wirkte am Hofe des kunstliebenden Borso d'Este der Buchminiator und Maler Taddeo Crivelli, der 1455 die herrliche Borso-Bibel (jetzt nach mehrfachem Besitzwechsel in Modena, Bibl. Est. Cod. lat. CCXXXIX) begann und der sich darin deutlich als der Paduaner Schule angehörig zeigt. Trotzdem Taddeo eine große Anzahl Mitarbeiter beschäftigte, dauerten die Arbeiten an der Bibel bis 1462. Unter den bevorzugten Malern am Hofe Borso d'Este's befand sich zur gleichen Zeit auch der den Paduanern nahestehende Cosimo Tura, zeitweise war auch Francesco Cossa für den Herzog tätig. Es wurde bereits mehrfach darauf hingewiesen, daß die liebevolle Ausführung von Tieren und Blumen in Crivelli's Gemälden an die Feinheit eines Miniators erinnert. Es ist nicht ausgeschlossen, daß er sich diese Fertigkeit als zeitweiliger Gehilfe Taddeo Crivelli's aneignete.

für eine Reihe großer Altarwerke und kleiner Andachtsbilder eintrug und seinen Aufenthalt hauptsächlich in Fermo, Ascoli und Camerino veranlaßte. In Ascoli sollte er schließlich das Bürgerrecht genießen und so in den Marken eine zweite Heimat finden. Hauptsächlich waren es die Kirchen und Klöster der Franziskaner- und Dominikaner-Orden, welche ihm Beschäftigung gewährleisteten, zu ihnen gesellten sich in geringer Zahl auch Aufträge adeliger Gönner.

Ob der Altar von Massa Fermana in diesem Ort selbst entstanden ist, erscheint sehr zweifelhaft. Wahrscheinlich ist vielmehr, daß Crivelli seinen Wohnsitz in der benachbarten größeren Stadt Fermo genommen hat, wo er zwei Jahre darauf, 1470, ein weiteres Altarwerk für einen anderen Nachbarort, Macerata, fertigte. Dieses Gemälde wurde bei dem Brand der Franziskanerkirche der Minori Osservanti zerstört, der am 6. Juli 1799 durch die Franzosen gelegt wurde und dem die Kirchen und Klöster Macerata's zum Opfer fielen. Ein unbekannter Kunstfreund rettete das Fragment, Madonna und Kind, das sich in sehr beschädigtem Zustand heute im Museo Civico dieser Stadt befindet, und befestigte auf der Rückseite eine Kopie der ursprünglichen Signatur, aus der hervorgeht, daß dieses Werk durch Carlo Crivelli 1470 in Fermo entstanden ist.

So dürfen wir Fermo auch als den Entstehungsort des Altars von 1468 annehmen. Ein weiteres Werk, welches kein Datum trägt, welches aber aus stilistischen Gründen in diese Periode einzureihen ist, können wir durch Überlieferung als aus der Nähe Fermo's stammend feststellen. Es ist dies das Polyptychon, welches unser Meister für die Kirche der Frati Conventuali Riformati in Monte Fiore dell' Aso gemalt hat und von dem einzelne Teile in verschiedenen Galerien und Privatsammlungen verstreut existieren.

Die Blütezeit der Kunst Carlo Crivelli's beginnt mit seiner Übersiedlung nach Ascoli. Hier weilte er mit einer Unterbrechung ungefähr 14 Jahre und fand reiche Gelegenheit, seine Kunst in umfangreichen Aufträgen zu entwickeln. Das erste hier entstandene Gemälde ist das Polyptychon vom Jahre 1473, das sich noch heute an seinem ursprünglichen Ort, dem Dome dieser Stadt, befindet und ihn sicher lange beschäftigt haben muß. 1472 ließ der Bischof Prospero Caffarelli den Dom von Ascoli vollständig restaurieren, bei dieser Gelegenheit mag der kunstliebende Römer den Auftrag an Crivelli veranlaßt haben. Ungefähr gleichzeitig ist das kleine Madonnenbildchen der Sammlung Duveen (Madonna Northbrook), das vielleicht mit dem von Ricci in Casa Lenti Erwähnten identisch ist. Drei Jahre später entstand das große 1476 datierte Polyptychon, das – ursprünglich für S. Domenico in Ascoli gemalt – sich jetzt, jedoch nicht in seiner ursprünglichen Form, in der National-Gallery befindet. Diesem folgt 1477 das für die Kirche Sa. Annunziata in Ascoli gemalte Bildnis des Jacopo della Marca, jetzt im Louvre, andere Werke

dieser Zeit, von denen wir nur durch Beschreibungen Orsini's, Ricci's u. a. m. wissen, müssen als verloren betrachtet werden.

Ein Dokument im Notariatsarchiv von Ascoli vom 14. November 1478 spricht von unserem Meister als »magistro Karulo veneto habitatori civitatis Asculi«[1]), er ist also Einwohner, noch nicht aber BürgerAscoli's. Erst 1486 finden wir von Crivelli wieder sicheren Beweis seines Wirkens in dieser Stadt mit der großen Verkündigung, welche heute eine Zierde der National-Gallery bildet. Aus der Zwischenzeit, aus den Jahren 1481 und 1482 besitzen wir nur zwei Bilder, deren Provenienz aus der Nachbarstadt Ascoli's, Force, und aus Camerino gesichert ist. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß sich Crivelli zwischen 1482 und 1486 zeitweise außerhalb Ascoli's aufgehalten hat. Einen indirekten Beweis seiner Abwesenheit von Ascoli können wir darin erblicken, daß nicht er, der sicher damals schon gefeierte Meister, sondern sein Schüler Pietro Alamanno, ein Maler geringen Könnens, im Jahre 1484 den wichtigen Auftrag zur Tafel der Verkündigung für die Kapelle des Palazzo Apostolico erhielt, welche zur Erinnerung an die der Stadt Ascoli 1482 erteilte »libertas ecclesiastica«, dienen sollte. Ascoli bildete die Grenzstadt der päpstlichen Staaten gegen das Königreich Neapel, für welches es ein ständiger Gegenstand des Begehrens war, die Einwohner waren in zwei Parteien, die Papisten und Antipapisten, Freunde und Gegner der Napolitaner, gespalten. Es war somit ein Akt politischer Klugheit, als Papst Sixtus IV. durch den Bischof Prospero Caffarelli der Stadt gegen eine jährliche Abgabe und Anerkennung seiner Macht die kirchliche Freiheit gewährte. Die Stadt erlangte dadurch ihre Unabhängigkeit in Verwaltung und Rechtsprechung[2]). Die Ankunft der päpstlichen Bulle erfolgte am Tage von Mariä Verkündigung und dieser Tag galt der Stadt seitdem als besonderer Festtag, der mit feierlichen Umzügen begangen wurde. Zum Gedenken dieses Freiheitsfestes ließ der Stadtrat von Pietro Alamanno 1484 für die Kapelle des Palazzo del Podestà das Verkündigungsbild malen, das sich noch heute in einem der zur Pinacoteca umgewandelten Räume des Palastes befindet. Sicherlich hätte nicht der schwache Schüler, sondern der Meister selbst, der schon bedeutende Werke für die Stadt geschaffen hatte, den Auftrag erhalten, wenn er in Ascoli anwesend gewesen wäre. Daß die Stadt in dem Gemälde Pietro Alamanno's kein würdiges Gedenkzeichen für eines der wichtigsten Ereignisse der Stadtgeschichte sah, ist begreiflich, und so erging an Crivelli der Auftrag für eine neue Tafel des gleichen Inhalts, diesmal für die Kirche Sa. Annunziata, in welcher sich die jährliche Feier vollzog. 1486 wurde diese Tafel vollendet, in ihr zeigt sich Crivelli auf dem Höhepunkt seiner Kunst.

---

[1]) Siehe Anhang, Dokument II. — [2]) Rushforth, pag. 19.

Vielleicht wurde ihm als Anerkennung und aus Dankbarkeit für diese Meisterleistung das Bürgerrecht verliehen, von dem wir durch ein Dokument des darauffolgenden Jahres Kenntnis erlangen[1]). In diesem Schriftstück leistet »magister carolus . . . venetus civis asculensis« vor Zeugen Quittung über 20 Dukaten als Anzahlung auf eine Ancona, welche er zum Preise von 50 Dukaten für die Kirche S. Lorenzo di Castello, das heutige Castel S. Pietro (Gemeinde Palmiano), auszuführen hatte. Es ist fraglich, ob dieses Bild je zur Ausführung gelangte, denn im gleichen Jahre hat Crivelli Ascoli verlassen, nachdem er kurz zuvor ebenso für die Kirche Sa. Annunziata ein Polyptychon vollendete, welches um 1830 verkauft wurde und seitdem verschollen ist.

Aus den letzten Worten des soeben erwähnten Dokumentes geht hervor, daß die Handlung sich im eigenen Hause des Malers und in Gegenwart seines griechischen Dieners vollzog, daß es der Meister also zu einem gewissen Wohlstand gebracht haben muß[2]). Wenn Crivelli trotz seines festgegründeten Hausstandes Ascoli verläßt, um nie mehr dorthin zurückzukehren, so sind tiefere Gründe daran schuld, die wahrscheinlich in politischen Ursachen zu suchen sind. Er wendet sich zunächst nach Fermo, einer Stadt, die mit Ascoli in ständigem Streite lebte und ganz auf der Seite der Napolitaner stand. Wir werden sehen, wie ihm später von diesen Gegnern der päpstlichen Macht hohe Ehrung zuteil wurde.

Im Juli 1487 folgt Crivelli der Einladung eines Conte Ludovico Vinci nach Fermo. Ricci, der diese Mitteilung einem heute unauffindbaren Manuskript entnimmt, das sich im Besitze dieser Familie befand, fügt hinzu, daß er sich in Begleitung seines Bruders Ridolfo befunden habe, der jedoch bald wieder abgereist sei. Carlo blieb allein als Gast des Ludovico Vinci, der ihm eine reichvergoldete Tafel für die Kirche der P. P. M. M. Osservanti in Fermo bestellt habe, welche zu Zeiten Ricci's verkauft wurde und deren heutiger Verbleib unbekannt ist. Über die Existenz dieses Bruders Ridolfo haben wir keinerlei sonstige Nachrichten. Gelegentlich dieses erneuten Aufenthalts in Fermo entstanden noch zwei Bilder für das Kloster S. Domenico, wovon eines im Auftrage einer Vincenza Paccaroni, jedoch auch diese Tafeln sind heute nicht mehr nachweisbar.

Crivelli's Besuch in Fermo hat sich nur bis 1488 ausgedehnt. Im Oktober dieses Jahres finden wir ihn in Camerino wohnhaft, für welche Stadt er bereits sechs Jahre vorher ein Altargemälde fertig gestellt hatte. In der Biblioteca Valentiniana e Comunale in Camerino finden sich noch zwei Dokumente[3]), welche ein

---

[1]) Anhang, Dokument III. — [2]) G. Cantalamessa in Nuova Antologia, 1891, pag. 422, geht in seiner Phantasie so weit, in Ascoli ein im venezianischen Stil erbautes Haus der via Curzio Rufo als das Haus Crivelli's erkennen zu wollen. — [3]) Anhang, Dokumente IV und V.

Bild betreffen, das wahrscheinlich mit der »Schlüsselübergabe« des Kaiser-Friedrich-Museums in Berlin identisch ist. »Magistro Carulo Cruello de venetiis commorante in dicta civitate« wird hier der Auftrag zuteil, eine Altartafel für die Kirche S. Pietro degli Osservanti zu malen. Der Preis sollte 100 fiorini betragen und laut testamentarischer Verfügung eines Mariano di Venanzo Ronci durch dessen Erben Mariano di Venanzo di Menicone bezahlt werden. Sei es nun, daß Crivelli den Betrag nicht sofort haben wollte oder auch, daß der Erbe die Summe nicht flüssig hatte, jedenfalls stellt der Erbe Mariano di Venanzo di Menicone einen Schuldschein auf 95 fiorini aus, von denen der Gläubiger auf jederzeitiges Verlangen hin 5 fiorini erhalten sollte, 20 fiorini zu Weihnachten, 25 zu Ostern, 25 zum »Fest von Recanati« (ad proximas nundinas rachanatens) und die übrigen 20 fiorini nach dem Fest auf jederzeitiges Verlangen. In dieses und das darauf folgende Jahr sind aus stilistischen Gründen noch die Kreuzigung der Brera und die Grablegungen derselben Galerie und der vatikanischen Gemäldesammlung einzureihen.

Inzwischen waren in Ascoli die politischen Unruhen gewachsen, die Antipapisten erhielten die Übermacht und erwirkten, daß Prinz Ferdinand von Capua, der spätere König Ferdinand II. von Neapel, die Stadt 1490 dem neapolitanischen Königreiche einverleiben konnte. Im gleichen Jahre ehrte der Prinz unseren Künstler durch die Verleihung des Titels miles und machte ihn dadurch hoffähig, ». . . Carolum in nostrum familiarem . . . acceptamus . . .«. Das darauf bezügliche Dokument, das sich in den Archiven der Stadt Ascoli befunden haben soll, existiert nicht mehr; wir wissen davon nur durch eine Abschrift aus dem späten 17. Jahrhundert[1]), und es scheint, daß auch hier nicht das Original vorlag. Die Verleihungsurkunde war aus Francavilla, einem Fermo benachbarten Ort, ausgestellt und trug das Datum 11. April 1490. Crivelli war auf diese Auszeichnung zweifellos sehr stolz, denn er versäumte es von nun an nie, seiner Signatur den Titel miles bzw. eques beizufügen. Ein verschollenes Werk, welches sich in Atri im Königreich Neapel befunden hat und dessen Signatur den Titel miles trug, ist vielleicht im Auftrage des fürstlichen Gönners entstanden, wir wissen sonst nichts über die Beziehungen zwischen Crivelli und Ferdinand von Capua.

Für die Datierung der Bilder Crivelli's ist dieser Titel jedoch von Wichtigkeit, denn alle mit miles bezeichneten Werke müssen nach dem 11. April 1490 entstanden sein. Die Herkunftsorte dieser Werke sind uns zum großen Teil bekannt, es ist dies vor allem Camerino selbst und die nördlich davon gelegenen Orte Matelica, Fabriano und Pergola, so daß wir daraus den Schluß ziehen können,

---

[1]) Anhang, Dokument VI.

daß der Meister seine Kunst der letzten Jahre in den nordwestlichen Marken, wahrscheinlich in Camerino selbst ausübte. Sein letztes datiertes Werk ist die große »Krönung Mariä« in der Brera vom Jahre 1493. Es ist für die Kirche S. Francesco in Fabriano entstanden, ein Ort, der bei der damaligen Verwendung von Maultieren als Beförderungsmittel eine halbe Tagesreise von Camerino entfernt liegt.

Wie seine Geburt und die Jugendzeit, so liegt auch das Alter und der Tod des Meisters völlig im Dunkeln. Wir wissen nicht, ob jenes Werk von 1493 in der Brera wirklich das Letzte ist, welches seine Kunst geschaffen, wir wissen weder wann, noch wo der Tod sein künstlerisches Schaffen abschloß. Seine Werke der letzten Jahre machen in ihrer überreichen, prunkvollen Ausstattung den Eindruck einer übersättigten Künstlernatur, eines verwöhnten, prunkliebenden Menschen, der durch äußeren Glanz und Reichtum das zu ersetzen sucht, was seine erkalteten Gefühle nicht mehr auszudrücken vermochten.

ZEIT- UND SCHULEINFLÜSSE

Sind wir über die äußeren Lebensumstände Carlo Crivelli's nur spärlich unterrichtet, so versagen Urkunden und Quellen vollständig, wenn wir sie über seine künstlerische Herkunft befragen; nur auf stilkritischem Weg sind wir in der Lage, die Bildungsmächte zu ergründen, welche für die Anfänge seiner Kunst von Bedeutung waren. Der Beginn seiner künstlerischen Laufbahn fällt in eine Zeitwende, in der das Eindringen der humanistischen Geistesrichtung in die Kunst Venedigs und Paduas den endgültigen Sieg über die gotische Form brachte, so wie diese die byzantinisch-romanische Kunstweise verdrängt hatte. Aus dem Wesen des Abstrakten geschah der Übergang zum Realismus in Form und Raum. Bei dem Wesen dieser Geistesströmung – der Grundlage des künstlerischen Gehaltes Crivelli's – mögen wir einen Augenblick verweilen.

Zur Zeit von Crivelli's Anfängen war der Humanismus keine Neuerung mehr, er hatte sich nach hundertjährigem Fortschreiten zu höchster Blüte entfaltet, Päpste und Fürsten, Gelehrte und Bürger wetteiferten in der Pflege klassischer Bildung und Weisheit. Venedig und das ihm angeschlossene Padua standen hierin dem römischen und florentinischen Streben keineswegs nach. Nährt sich der Humanismus in Florenz von geschichtlichen, wissenschaftlichen und künstlerischen Überlieferungen des antiken Roms, so bildet Venedig und das ihm benachbarte Padua die Brücke von Osten nach Italien, neben der klassischen römischen Geistesbildung griechische Kultur in sich aufnehmend und weiterverbreitend. Noch intensiver als in dem durch seine wirtschaftliche und politische Machtentfaltung stark in Anspruch genommenen Venedig konzentrierte sich die geistige Bewegung in dem von der Lagunenstadt seit 1405 abhängigen Padua, das sich mit Bologna der ältesten Universität Italiens (gegründet 1222) rühmen durfte. Wie eine stille Gelehrtenstadt wirkt das Padua des 15. Jahrhunderts im Schutze seiner mächtigen, wirtschaftlich blühenden Schwesterstadt Venedig, seine Hochschule wurde als die einzig offizielle Universität des Staates anerkannt und mit reichlichen Mitteln dotiert. Hier hatte der Humanismus seine hauptsächlichste Pflegestätte, mit den berühmtesten Gelehrten war der Lehrstuhl der lateinischen und griechischen Sprache besetzt, nicht weniger Aufmerksamkeit wurde der Geschichte des klassischen Altertums und Hand in Hand damit dem Studium antiker Bauten, Kunstwerke und Inschriften gewidmet. Dem Lehrstuhl der

Philosophie war sogar Unterricht über zeichnerische Anatomie und Perspektive angegliedert, in Padua hat hierüber, wie uns Michele Savonarola berichtet, Paolo Uccello (ca. 1444), in Venedig der Mathematiker Malatini Girolamo gelehrt[1]).

Auch Venedig selbst stand in der Pflege der antiken Wissenschaften nicht zurück, hier wurde 1442 eine humanistische Lehranstalt zur Vorbereitung für den Staatsdienst mit Unterricht in Latein und Griechisch gegründet. Die Bibliothek von S. Marco, eine Gründung Petrarca's, war durch ihre Reichhaltigkeit an antiken Schriften und Übersetzungen berühmt. Auch die Sammeltätigkeit venezianischer Nobili erfaßte schon früh die erreichbaren antiken Bildwerke. Pietro Barbo, der spätere Papst Paul II. (1464—71), war ein berühmter Sammler antiker Bildwerke, Domenico Grimani und viele andere Vornehme Venedigs standen ihm an Prachtliebe und Verehrung antiker Kunst und antiken Wesens nicht nach.

An der endgültigen Kristallisierung der Renaissance in Oberitalien hat die Berufung toskanischer Künstler starken Anteil. Als ersten sehen wir zwischen 1425 und 1433 Paolo Uccello bei der Wiederherstellung der im Brande von 1419 vernichteten Mosaiken in S. Marco tätig, zehn Jahre später ist er gleichzeitig mit Donatello in Padua beschäftigt. Ein Jahr nach der Abreise Paolo Uccello's von Venedig wird Andrea del Castagno (1434) berufen, um die Wiederherstellung der Mosaiken von S. Marco fortzusetzen, von seinem Aufenthalt zeugen jedoch nur noch die fast zerstörten Fresken der Cappella S. Tarasio in der Kirche S. Zaccaria. Diese beiden starken Persönlichkeiten mußten befruchtend auf die Entwicklung der venezianischen und paduanischen Malerei wirken, so wie vorher bereits die Florentiner Niccolò Lamberti und dessen Sohn Pietro den Keim toskanischer Kunst in die Plastik übertragen hatten. Durch die Vermittlung von florentiner Verbannten wurde um 1434 Filippo Lippi nach Padua berufen, seine hier geschaffenen Werke sind jedoch verloren gegangen. Der Anonimo Morelliano erwähnt von ihm Fresken im Dom (Krönung Mariä) und in der Cappella del Podestà, sowie einen für das Santo bemalten Reliquienschrein.

Den stärksten Anteil an der Entwicklung der neuen Kunstrichtung hat jedoch Donatello, dessen Werke am Hochaltar des Santo ebenso wie das gewaltige Reiterstandbild des Gattamelata oder die Johannesfigur der Frarikirche der »flammenden venezianischen Gotik« den letzten vernichtenden Stoß geben sollten. Diesem Bahnbrecher der neuen Kunst, der mit jugendlichem Ungestüm seiner Zeit vorauseilte und in Florenz und Rom bereits als vielbewunderter Neuerer galt, war es bestimmt, auch in Padua und Venedig der noch zögernden Entwicklung die feste Richtung zu geben. Den geistigen Kräften antiken Wesens und antiken

---

[1]) Michele Savonarola, De Laudibus Patavii, Rer. Ital. Sript., vol. XXVI., col. 1180.

Wissens flößt er den Hauch des lebendigen Naturalismus ein und erweckt die latenten Kräfte antiken Geistes zur konkreten Wirklichkeit. In seiner Werkstatt beschäftigte Donatello zahlreiche Gehilfen, welche das Ziel seines Schöpfens in sich aufnahmen und in ganz Oberitalien weiterverpflanzten. Am stärksten macht sich sein Einfluß jedoch auf den jugendlichen Mantegna geltend, der auf dem Gebiete der Malerei die gleiche Rolle spielen sollte, welche Donatello auf dem der Plastik ausübte. Seine frühesten Jugendwerke bereits zeugen von der gründlichsten Kenntnis der herrschenden Kunsttheorie, die klare, plastische Zeichnung seiner Konturen, die wissenschaftliche Exaktheit der Perspektive, seine Vorliebe für archäologisches Beiwerk machen ihn zum reinsten, vollkommensten Repräsentanten der neuen Richtung. Das Meisterwerk, das er in den Fresken der Cappella Ovetari der Eremitani bereits in jungen Jahren schuf, machte ihn zum bewunderten Führer der in den gleichen Traditionen erzogenen jungen Künstlergeneration.

Das Studium der Antike war so der neuen Kunst Mittel zum Zweck, den stärksten Naturalismus als Ausdrucksweise einzuführen. Die Wissenschaft antiken Wesens und die Vorbilder antiker Kunst bildeten die Lehrmittel, um die perspektivische Darstellung des Raums, die genaue Kenntnis des menschlichen Körpers einer naturalistischen Darstellungsweise dienbar zu machen. So ward die Kunst der Renaissance vor allem eine Renaissance der Erziehung und Geisteseinstellung, ihre Entwicklung war eine langsame, aber konsequente, sie bedeutet somit keine Revolution als vielmehr eine Evolution der Geschmacksrichtung.

Ein Zentrum der Pflege künstlerischen Strebens im modernen Geiste in Padua war die Malakademie Francesco Squarcione's, eine der meist umstrittenen Persönlichkeiten des Quattrocento. Von vielen gepriesen, von anderen als Erfindung Vasari's hingestellt, hat die neuere Kunstliteratur sich bemüht, seinen Ruhm vollends zu zerpflücken, und gerade aus diesem Grund sind wir veranlaßt, länger bei seiner Persönlichkeit zu verweilen, als im Rahmen dieser Darlegungen gerechtfertigt erscheint. Sicherlich können wir in Francesco Squarcione keine absolut einwandfreie Persönlichkeit sehen, er erscheint nichts mehr als ein Konjunkturmensch, der die Strömungen der Zeit geschickt auszunützen verstand. Sein eigentliches Gewerbe war das eines Stickers und Schneiders — sartor et recamator — und erst verhältnismäßig spät vertauschte er die Nadel mit dem Pinsel. In das Dunkel seiner Persönlichkeit haben die von Lazzarini aufgefundenen Dokumente[1]) einiges Licht geworfen, und es läßt sich ohne Vorurteilslosigkeit nicht mehr leugnen, daß seine Akademie auf die Entwicklung der jungen Künstlergeneration von

[1]) Archivio Nuovo Veneto, 1908.

Abb. 2. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum
Franc. Squarcione, Madonna und Kind

großem Einfluß war. Gewiß zeigen die beiden von ihm erhaltenen Gemälde einen mittelmäßigen Künstler, das Polyptychon des Museums Padua enthält wenig von den Lehren, welche die Grundzüge seiner eigenen Akademie bildeten; im Madonnenbild des Berliner Museums (Textabb. 2) ist auch er sichtlich von der Kunst Donatello's abhängig. Von einem verlorenen Fresko aus der Serie, welche Squarcione für die Kirche S. Francesco in Padua ausführte, gibt uns ein Kupferstich von Novelli nach einer Zeichnung von Brida[1]) einige Anschauung, und diese fällt in der perspektivischen Exaktheit, in der Gruppierung und Charakterisierung der Figuren vielmehr zugunsten des Künstlers aus. Ein sicheres Werturteil läßt sich allerdings bei der romantischen Auffassung des Stechers nicht treffen. Der größte Teil der Produktion Squarcione's, von denen die Dokumente Lazzarini und der gelehrte Biograph Scardeone berichten, ist verloren gegangen,

[1]) Abb. Fiocco, L'Arte di Andr. Mantegna, Bologna 1927.

großenteils jedoch scheint es sich um Werke gehandelt zu haben, die von den Schülern nach Angaben des Meisters ausgeführt worden sind. War ihm die Gabe der schaffenden Kunst versagt, so scheint seine Eignung als Lehrer eine ungewöhnliche gewesen zu sein. Die Überlieferung spricht von einer Zahl von 143 Schülern und rühmt den Enthusiasmus und seine Sorgfalt, die ihm den Namen eines »padre dei pittori« eintrug. Dieses Lob, das wahrscheinlich auf seine eigenen Angaben zurückgeht, ist jedoch mit großer Vorsicht aufzunehmen, denn dieser Protektor der Maljugend wußte deren Talente recht wohl zum eigenen Vorteil auszunützen. Seine talentvollsten Schüler, Andrea Mantegna, der als Knabe zwischen 1441–45 in seine Lehre eintrat, und Marco Zoppo suchte er durch Adoption an sich zu fesseln, dieses zärtliche Verhältnis von Lehrer zu Schüler wurde jedoch in beiden Fällen sehr bald gelöst. Squarcione erscheint bei den Verhandlungen jedesmal im Unrecht und erweckt den Eindruck eines skrupellosen Ausnützers. Eine dritte Adoption, die mehr der Sehnsucht nach Kindesliebe entsprungen zu sein scheint, nimmt er in spätem Alter vor; sie betrifft den ärmlichen Doppelwaisen Giov. di Maëstro Vendramin, den er jedoch entgegen seinen früheren Versprechungen im Testament nicht erwähnt. So wie seine Adoptionsmanie also weniger Gefühlsregungen als materiellen Interessen entspricht, ebenso sehen wir ihn als Lehrer und Unternehmer den Nutzen genau abwägend, den er aus dem Schüler zu erzielen hofft. Wir können seine Adepten in drei Kategorien einteilen: solche, die er in volle Pflege und Unterhalt auf eigene Kosten nimmt, andere, die er obendrein noch bezahlt, und wiederum solche, von denen er Bezahlung für Unterricht, Material und Lebenshaltung empfängt.

Nach den Dokumenten Lazzarini erscheint der Charakter Squarcione's als kurioses Gemisch von Freundschaftsbedürfnis und Freigebigkeit, Habsucht und Neid. Jedenfalls aber stand seine künstlerische Persönlichkeit bei seinen Mitbürgern in hohem Ansehen, bei zahlreichen künstlerischen Fragen wird sein Rat eingeholt, und in schwierigen Streitsachen wird stets er von Behörden, Kollegen und Privaten als Schiedsrichter bestellt.

Viel wichtiger als das moralische Wesen Squarcione's ist jedoch für uns die Stellung, welche er als Lehrer einnimmt, sowie die Art seiner Lehrtätigkeit, denn hier liegt die Verbindung, welche uns zu Carlo Crivelli's Kunst führt. Die Dokumente Lazzarini geben uns für die Konstruktion der Schule Squarcione's ein ziemlich klares Bild, und dieses steht vollkommen im Zeichen der herrschenden Geistesrichtung. Es ist für uns belanglos, ob die Erzählung Scardeone's von einer Reise nach Griechenland, von wo Squarcione zahlreiche Zeichnungen sowie Fragmente antiker Reliefs mitgebracht haben soll, auf Wahrheit beruht, oder ob er diese in Rom und Florenz sammelte. Jedenfalls war sein Haus derart mit Frag-

menten antiker Inschriften und Reliefs, mit Gipsabgüssen klassischer Bildwerke, Zeichnungen nach solchen, Münzen und Medaillen sowie sonstigen archäologischen Dokumenten angefüllt, daß sein Haus zu klein wurde, um all die Sammlungen antiker Vorbilder zu beherbergen. So war er gezwungen, ein zweites Haus zu erwerben, das seinen Schülern als Atelier dienen sollte, während das erste, Reliefhaus – a relevis – genannt, dem theoretischen und zeichnerischen Unterricht gewidmet blieb. Es scheint sogar, daß Squarcione auch selbst Gipsabgüsse herstellte und vielleicht sogar Handel damit trieb, denn bei dem Streit mit Marco Zoppo wurde der Meister verurteilt, 3500 Pfund Gips zurückzuerstatten, die Zoppo von seinem Vater aus Bologna erhalten hatte, eine Menge, die nicht nur für die Grundierung der Maltafeln bestimmt sein konnte. Eine weitere Rolle in der Unterrichtsweise Squarcione's spielten Zeichnungen, die den Schülern als Vorbilder und Studien dienen sollten. Dies erhellt nicht nur aus den langjährigen Prozessen, in denen er von Giorgio di Tomaso Chiulinovich da Sebenico, genannt Georgius Dalmaticus oder Schiavone, Zeichnungen eigener Erfindung und eine solche Pollajuolo's zurückfordert, die sich der Schüler zu Unrecht angeeignet hatte, sondern er verpflichtet sich auch dem »pictor vagabundus« Dario da Treviso (eigentlich da Pordenone) gegenüber ausdrücklich, ihm beim Unterricht Zeichnungen zu zeigen, »et mostrare disegnos«. Das Fundament der Unterrichtsweise bestand also im Betrachten und Kopieren von antiken Kunstwerken aus der reichhaltigen Sammlung des Meisters und im Vorzeigen von Zeichnungen nicht nur von eigener Hand, sondern von solchen anerkannter Zeitgenossen, unter welchen auch Zeichnungen von Niccolò Pizzolo nicht fehlten. Als Unterrichtsmaterial diente ferner noch die Sammlung von Münzen und Holzschnitten, welche auch reichhaltig gewesen sein muß, denn im Prozeß mit dem Adoptivsohn Marco Zoppo wird entschieden, daß der alte Meister einen Teil seiner Schuld zurückzahlen kann in »picturis, inprontis, medaleis et massericiis ad artem pictorie spectantibus«. Die Akademie Squarcione's begnügte sich aber nicht damit, den jungen Künstlern ein Mittelpunkt zum Studium der Antike zu sein, diese Theorie verbindet sich vielmehr mit der praktischen Belehrung zur Wiedergabe des menschlichen Körpers, wissenschaftlicher Studien der Perspektive und Eingliederung von Möbeln und sonstiger Ausstattung in den Raum. Einen genauen Einblick in die Methode des Unterrichts bietet uns der Kontrakt, den Squarcione mit dem Maler Uguccione eingeht, der ihm seinen Sohn Francesco (1467) als Schüler anvertraut. Es würde hier jedoch zu weit führen, auf Einzelheiten dieses Vertrags einzugehen.

Vasari berichtet über die Unterrichtsweise des Squarcione, des Adoptivvaters Mantegna's, indem er sich auf einen Brief des Malers Girolamo Campagnola

an den Paduaner Gelehrten Leonico Tomeo (geb. 1456) bezieht[1]): »Da Squarcione nicht gerade der tüchtigste Maler war, so ließ er Mantegna, damit er mehr lerne, als er selber konnte, sich viel üben nach Gipsabgüssen von antiken Statuen und nach Gemälden, die er auf Leinwand (kopiert) sich aus verschiedenen Orten, besonders aus Toskana und Rom kommen ließ. Durch diese und manch andere Hilfsmittel lernte Mantegna sehr viel in seiner Jugend. Auch der Wetteifer mit Marco Zoppo von Bologna und Dario von Treviso und Niccolò Pizzolo von Padua, Schülern seines Adoptivvaters und Lehrers, half ihm sehr und stachelte ihn zum Lernen an.«

Dieser Unterrichtsmethode entspricht auch vollkommen der Stil, der für die Werke seiner uns bekannten Schüler charakteristisch ist. Leider kennen wir unter der großen Anzahl von Besuchern der Akademie Squarcione's nur wenige durch gesicherte Überlieferung nachweisbare Namen, und unter diesen wiederum sind uns von vielen eben nur die Namen, dagegen keine Werke erhalten. Den größten Meister Padua's und wohl der damaligen italienischen Malerei überhaupt, Andrea Mantegna, können wir nur förmlich, nicht aber seiner Entwicklung nach, zu den Schülern Squarcione's zählen, denn sein Genie ist viel mehr von Donatello's Kunst befruchtet und in seiner Entwicklung spielt der früheste empfangene Unterricht nur eine untergeordnete Rolle, wenn er sich auch in Unterschriften und Dokumenten häufig als »Andrea Squarzon« zu seinem früheren Adoptivvater bekennt. Dagegen befinden sich unter den Schülern, welche den Unterricht Squarcione's genossen haben, die Namen von Dario da Treviso (eigentlich da Pordenone), Matteo del Pozzo aus Venedig, Marco Ruggeri genannt Zoppo aus Bologna, Georgius Dalmaticus genannt Schiavone, Michele und sein Bruder Giovan Francesco da Vicenza, Antonmaria da Ferrara, Francesco Uguccione und vielleicht Pietro da Milano. Die neuere Kunstforschung hat zu diesen gesicherten Schülern eine weitere Gruppe »squarcionesker« Meister erkannt, welche den Keim seiner Lehre in direktem oder indirektem Kontakt in sich aufgenommen haben, Bartolomeo Vivarini, der später auch einigen Einfluß auf seinen Bruder Antonio gewinnt, Bernardino Parenzano, Cosmè Tura, Carlo Crivelli.

In der Bezeichnung dieser Meister als »squarcioneske« liegt jedoch von vornherein eine unbewußte Irreführung, denn das Charakteristische ihres Wesens setzt sich aus den drei Elementen zusammen, welche in Padua vorherrschend waren: die Toskaner mit Filippo Lippi und vor allem Donatello an der Spitze, weiterhin Mantegna und Niccolò Pizzolo, welche die plastischen Effekte des

[1]) Kristeller, Andrea Mantegna, Berlin und Leipzig, 1902, p. 23.

Bildhauers in die Malerei übertrugen, und in dritter Linie der unfruchtbare Künstler Squarcione mit seinen zeitgemäßen Theorien. Es wäre ebenso falsch, die Bedeutung Squarcione's, welche durch die nüchterne Sprache der Dokumente Lazzarini erwiesen ist, hinwegzuleugnen, wie das übertriebene Gewicht ein Irrtum war, das ihm die ältere Kunstliteratur beimaß. Die trockene Theorie des Humanismus in der Malerei wäre unfruchtbar geblieben ohne das Vorbild der gewaltigen Meister des Santo und der Eremitani, und ihnen ist es zu danken, wenn in Padua und Venedig eine junge Künstlergeneration aufwuchs, unter welcher zwar kein Genie, wohl aber manches Talent das Empfangene in seiner Art verarbeitete und weiter verpflanzte.

Das Zusammenwirken dieser Einflüsse gibt der Richtung die Grundzüge, welche wir als paduanisch-squarcioneske bezeichnen wollen. Nur bei wenigen Stilrichtungen kommt die Charakteristik so klar zum Ausdruck wie bei dieser, in der Klarheit des Strebens liegt einer ihrer Hauptvorzüge. Der markanteste Zug liegt in dem Streben nach plastisch-naturalistischer Wirkung, die menschliche Figur wird in klaren Umrissen hingestellt, die Struktur ist hart und knochig, oft mit starken Übertreibungen in den Gelenken, Sehnen und Adern. Wie gemeißelt hebt sich die Darstellung von ihrer Umgebung ab, die Pose ist voll malerischer Wirkung, oft auch übertrieben in asketischer Strenge oder graziler Manieriertheit, die Gewänder und Drapierungen liegen in eckigen Falten. Der Geist des Humanismus zeigt sich am stärksten im dekorativen Beiwerk, die Motive antiker Kapitäle, Pilasterornamente und Reliefs finden Verwendung an dem mit Vorliebe angebrachten prunkvollen Marmorthron, Triumphbögen, antikisierenden Gebäuden. In der preziösen Manieriertheit und dem gebrochenen Faltenwurf drücken sich häufig auch noch gotische Elemente aus. Mit Eifer wird das Geäder vielfarbiger Marmorarten studiert, die Liebe zum Detail sucht jede Gelegenheit, um oft ganz unmotiviert Tiere, Blumen, Fruchtgirlanden anzubringen. Die Landschaft zeigt phantastische Felsbildungen, kugelige Büsche, merkwürdig stilisierte Zypressen und kahle Baumstrünke.

Daß Carlo Crivelli in diese »paduanisch-squarcioneske« Schule einzubeziehen ist, läßt sich in Anbetracht dieser auch für ihn charakteristischen Züge nicht bezweifeln. Welche Unklarheit über die künstlerische Herkunft unseres Meisters geherrscht hat, läßt sich aus einem Satz Wörmanns[1]) erkennen, der sagt: »... an Negroponte aber schließt sich der Venezianer Carlo Crivelli an . . ., der Engländer Rushforth macht ihn zu einem Schüler Squarcione's, der Franzose Plat sieht einen halben Deutschen in ihm, Ricci rechnet auch ihn zur Schule von Murano«. Die

[1]) Wörmann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker, IV. p. 279 f., Leipzig, 1920.

älteren Historiker wie Ridolfi, A. Ricci und Lanzi raten auf Jacobello del Fiore als Lehrer, Crowe und Cavalcaselle führen die Anfänge auf Giambono zurück, Schulz will gar einen Einfluß Bellini's erkennen. Die gesamte neuere Literatur jedoch mit Ausnahme L. Venturi's, der an Fra Antonio da Negroponte festhält, und Fiocco's, der – die Bedeutung Squarcione's völlig negierend – nur Einflüsse toskanischer Künstler in ihm sieht, erkennt übereinstimmend den großen Einfluß an, den Squarcione direkt oder indirekt auf Crivelli's Kunst ausgeübt hat, unter ihnen vor allem B. Berenson, Rushforth, Testi und A. Venturi.

Der Ruhm, welcher von den Schöpfungen Donatello's und Mantegna's sowie von den Lehrmethoden Francesco Squarcione's ausging, hatte den Besuch zahlreicher junger Künstler besonders aus dem nahen Venedig zur Folge, und es ist wahrscheinlich, daß Crivelli in Padua selbst in Kontakt mit der neuen Strömung gelangte. Wahrscheinlich, jedoch nicht notwendig, denn sehr bald griff die neue Bewegung auf die Lagunenstadt selbst über, wo die Arbeiten toskanischer Meister bereits vorbereitend gewirkt hatten. Aus den Dokumenten Lazzarini können wir wiederholte, wenn auch nur kurze Besuche Squarcione's in Venedig entnehmen, der geschäftstüchtige Unternehmer unterhielt dort sogar mit Schiavone zusammen ein gemeinsames Atelier. Ein kleiner Kreis von Anhängern der neuen Kunstrichtung ist in Venedig kurz nach der Mitte des 15. Jahrhunderts feststellbar, fast gleichaltrige junge Künstler, welche der Enthusiasmus für die neue Bewegung eng zusammengeschlossen haben mag: Bartolomeo Vivarini, Marco Zoppo, Schiavone und Carlo Crivelli. Ein Vergleich der Madonnenbilder der drei letztgenannten Meister – jenes von Marco Zoppo in der Sammlung des Lord Wimborne, die Turiner und Londoner Bilder Schiavone's und die Madonna della Passione von Crivelli in Verona – zeigt deutlich durch die Ähnlichkeit der Anlage und zahlreicher Details, daß sie aus einer gemeinsamen Quelle, wahrscheinlich sogar nach gleichen Angaben, entstanden sind. Wir werden gelegentlich der Beschreibung des Madonnenbildes in Verona noch näher auf die für die Ideenverbindung charakteristischen Züge dieser kleinen Andachtsbilder zurückkommen. Die Verwandtschaft der Kunst Crivelli's mit den Muranesen, welche seit Crowe und Cavalcaselle wiederholt hervorgehoben wurde, hat ihren Grund wiederum in den charakteristischen paduanischen Zügen, welche in den späteren Werken Antonio Vivarini's und früher schon bei seinem jüngeren Bruder Bartolomeo erkennbar sind.

So können wir im jungen Crivelli einen Anhänger der paduanisch-squarcionesken Richtung sehen mit allen Tugenden und Schwächen, die dieser Schule anhaften. Seine spätere Abgeschlossenheit in kunstarmen Gegenden, fern allen künstlerischen Neuerungen der ursprünglichen Heimat, ganz dem eigenen Schönheitsideal und eigenen Empfindungen überlassen, führte zu einer selbständigen

Weiterentwicklung des Stils, in welcher nach und nach die Paduaner Herkunft immer mehr in den Hintergrund tritt und sich seine selbständige Künstlernatur immer stärker offenbart. Er schafft sich seine eigenen Typen, schlanke, zarte Madonnengestalten, herrlich in königliche Gewänder gekleidet und mit prächtigem Zierrat geschmückt, blonde Kinder und Putten voll lieblicher Unbeholfenheit und Anmut, heilige Frauen voll zarter Grazie, daneben Asketengestalten voll männlicher Kraft und gottergebener Inbrunst, herbe Büßergestalten, Bischöfe in fürstlichem Kirchenprunk, ärmliche Klosterbrüder voll ergreifendem Gottvertrauen. Die Schuleinflüsse der frühen Zeit verschmelzen immer mehr und mehr mit selbständigem Empfinden, und nur Äußerliches der Ausstattung erinnert später noch an den paduanisch-squarcionesken Ursprung.

DIE ENTWICKLUNG

Allgemeines

Den Werken Crivelli's ist ein Konservatismus eigen, der bei oberflächlicher Betrachtung den Eindruck hervorruft, als hätte sein Stil in den vier Jahrzehnten seines Schaffens keine wesentliche Veränderung erfahren. Wenige Meister sind wie dieser so schnell auch für den Ungeübten auf den ersten Blick zu erkennen, und nur in seltenen Fällen werden Zweifel über Zuschreibungen auftreten können. In der Tat entwickelt sich das Charakteristische in Crivelli's Malweise schon früh, er geht fast von Anfang an seinen eigenen Weg und ändert nur wenig und allmählich die Malweise, der er von seinem ersten Auftreten in den Marken an reiche Erfolge zu verdanken hatte. In seiner Kunst ganz auf sich selbst angewiesen, konnte nichts befruchtend auf seinen Stil wirken, fern allen äußeren Einflüssen und künstlerischen Neuerungen vollzog sich sein Leben, so daß sogar die neue Technik der Ölmalerei ohne Einfluß auf die altgeübte Temperamalweise bleiben sollte. Und doch werden wir bei eingehender Betrachtung beobachten können, wie der Meister seinen so charakteristischen Stil entwickelt und steigert, wie er sich von einer zaghaften Gebundenheit und Leere des Ausdrucks zu einer Freiheit der Komposition und Bewegung durchringt und in überströmendem Gefühl der Leidenschaft und Orgien von pompösem Prunk ausklingt.

Carlo Crivelli war ausschließlich Kirchenmaler, wir kennen kein Werk seiner Hand mit weltlicher Darstellung. Die in alter Tradition allgemein eingeführte Form der Ancona, in der jedes Feld eine einzelne Heiligenfigur beherbergt, macht auch er sich zu eigen. In althergebrachter Form schloß sie mit einer Predella ab und war mit der Pietà als oberem Mittelstück, mit der Verkündigung oder mit Heiligendarstellungen, meist in halber Figur, bekrönt. Diese in reichgeschnitztem und vergoldetem Rahmenwerk umschlossenen Altarwerke waren in ihrem mächtigen Aufbau besonders geeignet, einen weihevollen Eindruck auf den Gläubigen auszuüben, die Allmacht und den Reichtum der Kirche vor Augen zu führen. Die Auswahl der von Crivelli dargestellten Heiligen ist beschränkt. Stets sehen wir als Mitteltafel die Madonna von den Schutzheiligen der Kirche oder der Stadt, für welche der Altar bestimmt war, und von den durch den zugehörigen Orden besonders verehrten Heiligengestalten umgeben. Dem einmal gewählten

Typus bleibt Crivelli stets treu, nur in der äußeren Ausstattung der Darstellung variierend. Jede Tafel bildet ein Bild für sich, die einzelnen Figuren stehen anfangs in keinem inneren Verhältnis zueinander, erst in einer späteren Periode, welche wir die reife Epoche nennen wollen, sehen wir die Heiligenfiguren paarweise, später auch gruppenweise komponiert. So kommt es, daß die einzelnen großen Madonnentafeln der Frühzeit (Slg. Cook, Phil. Lehmann, der Museen in Macerata, Brüssel, Pausula) wie selbständige Bilder wirken, obwohl sie zweifellos nur Bestandteile größerer Altarwerke sind. Auch die einfache, frühe Komposition der Pietà — ein Lieblingsthema unseres Meisters — weicht später der Darstellung der Grablegung, welche Gelegenheit zur mehrfigurigen, in sich verbundenen Gruppierung bot, und in welcher sich sein Drang nach leidenschaftlicher, dramatischer Bewegung ausleben konnte. Auch der großartigen Lösung des Verkündigungsthemas in der Londoner Tafel gehen die einzelfigurigen Bildchen in Massa Fermana und in der Städel-Galerie, Frankfurt a. M., voran, ja selbst in den kleinen Andachtsbildern der hl. Jungfrau mit dem Knäblein sehen wir, wie der Meister nach anfänglicher Zusammenhaltlosigkeit bestrebt ist, ein inniges Verhältnis zwischen Mutter und Kind zur Darstellung zu bringen. Der Mangel an jeglichem Zusammenhang der frühen Zeit weicht allmählich einer größeren Geschlossenheit der Komposition, erzielt durch feine Beobachtung kindlichen Gebahrens und mütterlicher Empfindung.

Eine wichtige Rolle in Crivelli's Kunst bildet die Ausstattung mit Detail, eine Vorliebe, welche als charakteristisches Erbe paduanischer Schulung zu betrachten ist. Wie in der Kompositionsweise, so können wir auch hier ein Fortschreiten von einfacher Ausschmückung zur komplizierten Dekoration verfolgen. Anfangs zurückhaltend und einfach, wächst das Beiwerk allmählich zu einer Bedeutung, welche das Inhaltliche zu überwuchern droht. Die Ausschmückung mit Früchten und Blumen, welche allen Squarcionesken eigen ist, dient anfangs als oberer Bildabschluß, bald aber sehen wir sie unmotiviert und willkürlich verstreut und oft unorganisch herumhängen und liegen, stets aber mit einer Feinheit studiert, welche der Naturliebe eines Niederländers zur Ehre gereichen würde. In durchsichtigen Gläsern und Majolika-Vasen, deren Herkunft aus Orvieto, Faënza und Pesaro sich feststellen läßt, schmücken Blumensträuße den Thron, auf welchem die hl. Jungfrau in prunkvollem Brokate sitzt; Früchte und Blätter sind auf den Stufen verstreut. Der Thron selbst, anfangs in einfachem, schmucklosem Aufbau, wächst sich allmählich zu komplizierten Architekturwerken aus, hier mit Renaissancemotiven belebt, deren Mitte Engelsköpfe in Grisaille darstellen, dort mit reichgeschnitzten Armlehnen versehen in Form von Blattwerk oder Delphinen. Antikisierende Pilaster tragen eine Bekrönung mit komplizierten, in Tierköpfe

endenden Ornamenten oder auch mit einem muschelförmigen Abschluß. Einfach und vornehm wirkt dagegen der Thronaufbau der früheren Werke in Massa Fermana, Brüssel, in den Sammlungen Ph. Lehmann und Benson. Dieselbe Neigung zu einer immer reicher werdenden Ausstattung finden wir in den Marmorsarkophagen der Grablegungen, denen die einfachen Marmorplatten der Pietàs vorhergehen; auch hier stets reicher werdende Profilierungen und Ornamente, welche an Portale fürstlicher Paläste erinnern. Der Marmor, der auch den Heiligenfiguren als Basis dient, wird in all seinen Adern und Tönungen studiert, Sprünge und Bruchstellen werden erfunden und mit Genauigkeit wiedergegeben, auch das Mauerwerk bietet willkommene Gelegenheit zu realistischer Wiedergabe reicher Details.

Landschaftliche Darstellungen finden wir mit geringen Ausnahmen nur in der Frühzeit, was um so bedauerlicher ist, als sich Crivelli hier als Meister der Naturbeobachtung zeigt. Voll freudiger Naturliebe sind die landschaftlichen Ausblicke der kleinen Madonnenbilder in Verona, Ancona und der Slg. Duveen, in der »Auferstehung« der Sammlung Northbrook, den beiden kleinen Bildchen des Museo Poldi-Pezzoli in Mailand oder dem köstlichen kleinen St. Georg des Gardner-Museums, Boston. Auch in diesen Ausblicken mit dem kugelförmigen Gebüsch und kahlen, dürren Bäumen können wir ein Zeugnis seiner paduanischen Schulung finden. Häufig sucht Crivelli Gelegenheit zu Tierstudien, welche genau der Natur abgelauscht sind, Distelfinke, Rotkehlchen und Enten sind nicht minder liebevoll behandelt wie der prächtige Pfau der Londoner Verkündigungstafel, Hunde und Pferde zeigen, daß ihm die in Venedig geschaffenen Werke Pisanello's nicht fremd waren. Einen unglücklichen Eindruck machen nur die stilisierten Löwen in den Hieronymusbildern, welche er gewiß nicht nach der Natur wiedergegeben hat, er war hier ohne Vorbilder seiner Phantasie überlassen.

Die Linie von Einfachheit zu steigender Pracht läßt sich auch in der Anbringung der farbenfrohen Stoffe beobachten. Den Heiligenfiguren, besonders aber der hl. Jungfrau, dient ein Stoffstreifen in der Art eines Vorhangs als Hintergrund und fällt auf die Stufen des Throns oder über die Marmorbalustrade herab, meist ist dieser Vorhang durch getreu wiedergegebene Schnüre mit der fast stets wiederkehrenden Fruchtgirlande an eine Stange geknüpft. In den Bildern der Frühzeit ist es meist ein Moiréstoff, von dem sich die Figuren abheben, und der in grauen, rosa oder violetten Tönen variiert. Später sehen wir ihn durch Goldbrokat ersetzt, dessen reicher Grund in verschiedenen Farben mit Palmetten- oder Granatapfelmustern ornamentiert ist, mehrmals kehrt auch das aus sarazenischen Stoffen bekannte Muster der an der Sonne trinkenden Vögel wieder. Derselbe Vorgang zeigt sich in den Gewändern; der Brokatmantel der weiblichen

Heiligen wird immer reicher, das Pluviale und die Dalmatika der Kirchenfürsten immer komplizierter in Anbringung von Juwelen und Stickereien, die einfachen Kutten der frommen Mönche bilden dagegen einen wohltuenden Kontrast. Die anfänglich sparsame Anbringung von Gesso-Ornamenten, eine in Venedig beliebte Ausschmückung, führt später zu Übertreibungen, welche den Genuß mancher Tafel beeinträchtigen.

In der Technik der Zubereitung und Vertreibung der Farben erreicht Carlo Crivelli von Anfang an bereits große Fertigkeit. Die Gepflegtheit des Malverfahrens können wir bei sämtlichen Squarcionesken beobachten, und dieser gesunden Grundlage der Arbeitsweise ist es zu verdanken, daß im allgemeinen die Werke dieser Schule sich durch gute Erhaltung auszeichnen. Selbst als längst die Mischung von Tempera mit Ölfarben und die reine Ölmalerei über die Tempera gesiegt hatten, hielt Crivelli an der altgewohnten Technik mit Zähigkeit fest und wußte ihr immer größere Klarheit und emailartige Frische der Töne abzugewinnen. Fast stets wählt er für seine Tafeln das harte, widerstandsfähige Pappelholz und bereitet die Malfläche mit einer soliden Gipsuntergrundierung vor. Sein Farbenauftrag zeichnet sich durch große Klarheit aus, anfangs herrschen silbergraue Tönungen vor, um nach und nach zu immer voller tönendem Kolorit zu gelangen. Im Triptychon der Brera von 1482 erreicht die Lebhaftigkeit der Farbwerte einen Höhepunkt. Die Lichter, Halbschatten und Schatten werden mit spitzem Pinsel in feiner Strichelung gegeben, graue und graubraune Töne herrschen für die Modellierung vor. Die Lebhaftigkeit der Farben erleidet in der Spätzeit starke Einbuße, der Gesamtton der letzten Werke wird trübe und ergeht sich in unangenehmen bräunlichen Färbungen. Auch das Inkarnat, anfangs mit lichten grauen und rosa Farben in den Schatten und mit helleren Werten in den Lichtern gegeben, verfällt später in braune und braunrote Töne. Die Zeichnung wird mit anfangs harten, später immer mehr vertriebenen Konturen umrissen.

Diese Entwicklung von Einfachheit der Komposition, der Ausschmückung, des Ausdrucks und der Farbe zur Kompliziertheit, welche am Schluß zu Übertreibungen führt, ist ein zuverlässiger Wegweiser für die chronologische Verfolgung des Wirkens unseres Meisters. Wesentlich erleichtert werden unsere Nachforschungen nach der stilistischen Entwicklung in Crivelli's Kunst durch den glücklichen Umstand, daß uns 13 datierte Bilder seiner Hand erhalten sind, ein Rahmen, in den sich die undatierten Werke verhältnismäßig leicht eingliedern lassen.

Abb. 3. Canford Manor, Slg. Lord Wimborne
Marco Zoppo, Madonna und Kind

Frühwerke

Das früheste uns erhaltene Werk[1]) ist die Predellen-Tafel des Kaiser-Friedrich-Museums, Berlin, mit der Darstellung der Grablegung Christi und Heiligen, ein durch seinen schweren braunen Gesamtton und die rohe Zeichnung der Figuren und der Einzelheiten unerfreuliches Bild. Es ist noch durchaus uncharakteristisch für Crivelli, und doch gehört es in all seinen Zügen der Paduaner Geschmacksrichtung an, vor allem durch die Komposition in hellrote Marmorbögen, deren Farbe im Sarkophag wiederkehrt, durch die hügelige, feingezeichnete Landschaft mit runden Büschen und dem kahlen Baum, durch die starke Verkürzung des Buches und des Kruzifixus vor dem hl. Hieronymus. Während der hl. Hieronymus und die engzusammengeschlossene Mittelgruppe häßliche, derb *Tafel I*

[1]) Das »Schweißtuch der heiligen Veronika« in der Galeria Malaspina in Pavia hat nichts mit Crivelli zu tun, die Signatur ist gefälscht.

Abb. 4. Turin, Pinacoteca
Schiavone, Madonna und Kind

gezeichnete Typen aufweist, drückt sich im reichornamentierten und mit Perlen verzierten Brokatmantel der weiblichen Heiligen bereits die Vorliebe für dekorative Ausstattung aus. Von Zanetti[1]) wissen wir, daß sich dieses Bild in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts im Besitz eines Girolamo Zanetti in Venedig befunden hat, es ist also mit der Madonna des Museums Verona das einzige Bild, dessen Ursprung sich nach der Vaterstadt Crivelli's zurückverfolgen läßt. Die Unbeholfenheit in Zeichnung und Farbe gibt Anlaß zu der Vermutung, daß diese Pietà sehr früh, wohl kurz nach 1450 entstanden ist.

Tafel II Einen bedeutenden Fortschritt zeigt die kleine »Madonna della Passione« im Museo Civico (jetzt del Castel Vecchio) in Verona, welche sich ursprünglich in der Kirche S. Lorenzo in Venedig befunden hat. Der enge Zusammenhang mit der Schule Squarcione's ist hier unverkennbar, und schon bei oberflächlicher

[1]) Della Pitt. Venez. e delle Opere Pubbl. dei Venez. Maestri, Venedig, 1771, V p. 18.

Abb. 5. London, National-Gallery
Schiavone, Madonna und Kind

Betrachtung drängen sich sofort Vergleiche mit Werken des Dalmatiners Schiavone und Marco Zoppo's auf, ja man könnte fast an eine Konkurrenzarbeit mit diesen denken, wenn man es mit dem Bilde der Sammlung Lord Wimborne, welches die Bezeichnung »OPERA DEL ZOPPO DI SQUARCIONE« trägt, oder mit den Madonnentafeln Schiavone's in London und Turin vergleicht. (Textabb. 3, 4, 5.) Die Bilder Schiavone's in Turin und dasjenige Marco Zoppo's bei Lord Wimborne sind um 1456 entstanden, und aus demselben Jahre dürfte das Werk Crivelli's in Verona zu datieren sein. Die beiden mit Crivelli fast gleichaltrigen Künstler befanden sich in jenem Jahr in Venedig, Schiavone unterhielt dort mit seinem Lehrer ein gemeinsames Atelier, Zoppo hatte sich jedoch von Squarcione bereits 1455 in Feindschaft getrennt. Die Kompositionsweise der Bilder in Verona, London, Turin und bei Lord Wimborne, in denen in ähnlicher Anordnung die Madonna in Halbfigur vor einer Marmorbrüstung dargestellt ist, die Gleichheit in der rahmenartigen

Abb. 6. Baltimore, Slg. H. Walters
Schiavone, Madonna und Kind

Bogenarchitektur, die Ausstattung mit Putten, Fruchtgehängen und allerlei Beiwerk, die landschaftlichen Ausblicke u. a. m. lassen keinen Zweifel darüber, daß die drei Meister nach gleichen Angaben gearbeitet haben und in enger Verbindung zueinander gestanden sind[1]).

Die Veroneser Madonna ist das Werk eines jugendlichen Künstlers, der sich noch eng an die empfangene Lehrmethode hält und doch schon eine eigentümliche Phantasie entwickelt. Die beiden musizierenden Putten im obersten Bogenfeld, die Engel mit den Passionswerkzeugen, die beiden im Fruchtgehänge sitzenden Distelfinken, vor allem die Landschaft mit dem auf einem Schimmel

[1]) Gewiß ist Crivelli viel klassischer im Aufbau als der völlig manierierte Schiavone. Im Unterschied zu dem sehr venezianischen Zoppo weist das Veroneser Madonnenbild mehr nach Padua hin. In der Gesichtsbildung und der ruhigen Haltung der Madonna, in der schwerfälligen Zeichnung des Knaben, in der Schrägstellung des Kissens finden sich auch gemeinsame Züge mit Bartolomeo Vivarini. (Textabb. 7.)

Abb. 7. München, Slg. Pringsheim
Bartolomeo Vivarini, Madonna und Kind

reitenden Kind und der Figurengruppe unter dem Baum sind reizende Erfindungen, die schon eine gewisse Selbständigkeit verraten, wenn auch die Gesamtheit ganz im Sinne der Squarcionesken gehalten ist. Die Steifheit der Zeichnung der unteren Putten, des Christusknaben, des Kopfes der Madonna und der zu großen, schwerfälligen Hände (an der geringen Modellierung derselben hat die schlechte Erhaltung starken Anteil) verrät die Unbeholfenheit eines noch unentwickelten Künstlers. Die technische Ausführung des Bildes jedoch ist sehr gepflegt, ein leichter Silberton schimmert durch das Ganze.

Eine große Lücke liegt zwischen diesem Bilde Carlo Crivelli's und seinem ersten nachweisbaren Auftreten in den Marken mit dem Altare von Massa Fermana. In diesem Polyptychon besitzen wir das erste größere Altarwerk und zugleich das erste datierte Bild von Crivelli's Hand. Schon zeigen sich hier die Typen, denen wir in allen Anconen unseres Meisters wiederbegegnen werden, der markante, ganz paduanische Johannes der Täufer, der hl. Laurentius in

Tafeln III—V

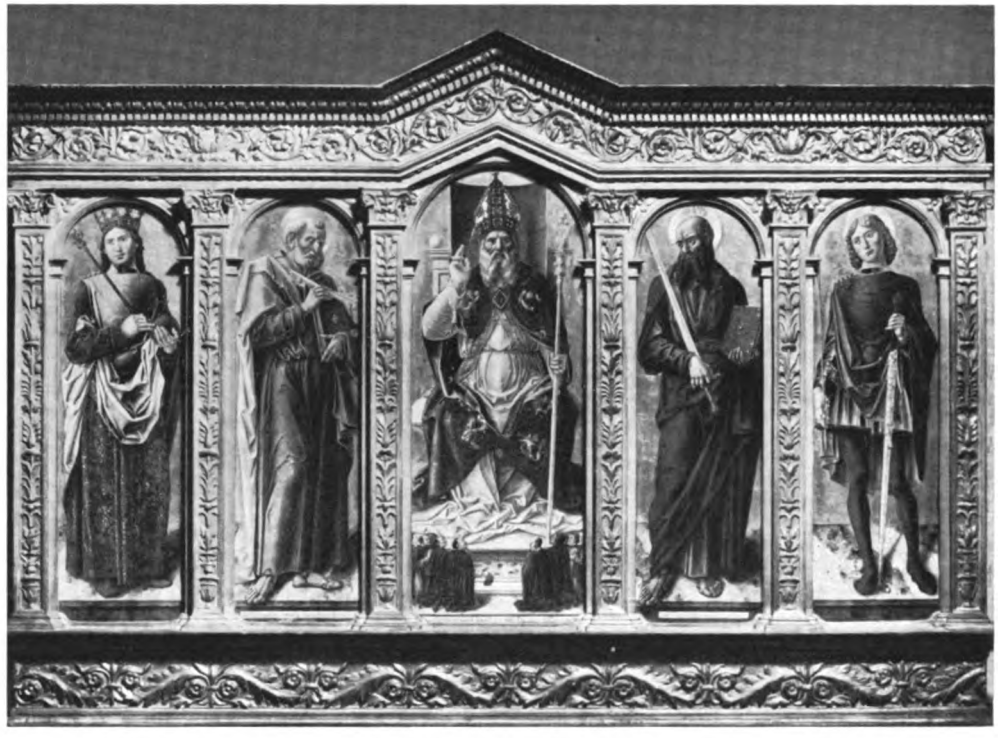


Abb. 8. Venedig, Accademia
Bart. Vivarini, St. Ambrosius und vier Heilige. 1477

schlichter, einfacher Vornehmheit, die Madonna in ganzer Figur thronend, der hl. Silvester mit dem grimmigen, scharfblickenden Haupt und der gottergebene Mönch, der Gründer des Franziskaner-Ordens. Aber wenn den Typen auch schon die ganze Charakteristik innewohnt, von der Crivelli in Zukunft nicht mehr abweichen sollte, so sind sie doch verschieden von den kommenden Altarfiguren in ihrer unbeholfenen, fast ängstlichen Zeichnung, in der schwachen Modellierung der Licht- und Schattentöne, in der Zaghaftigkeit der Bewegung. Faltenwurf und Hände sind noch ganz unkompliziert, die Details sparsam angebracht. Einen entschiedenen Fortschritt dagegen bildet der feingezeichnete Kopf der Madonna mit ihrem träumerischen, fast melancholischen Blick und der volle, dunkelblaue Mantel, welcher der Figur einige Würde verleiht. Das Kind zeigt noch die ganzen Merkmale der paduanischen Schulung in seiner kümmerlichen, gedrungenen Haltung. Geschmackvoll ist die Einteilung der Felder mit den Asketenfiguren in den äußeren und den reichen Kirchenfürsten in den inneren Flügeln.

Im Gegensatz zu den Hauptfeldern, welche trotz aller Befangenheit nicht ohne Reiz sind, wirken die vier Predellentafeln durchaus unerfreulich. Die Figuren sind von einer abschreckenden Plumpheit, die Kreuzigung besonders mit dem gedrungenen Körper des Heilands und den grotesken, ganz unproportionierten Reitern wirkt abstoßend, nicht minder die Geißelung, in der nur das leuchtend rote Gewand des linken Schergen einige Befriedigung gewährt. Ganz paduanisch in der Auffassung sind die Darstellungen des Ölbergs und der Auferstehung, zweifellos schwebten dem Künstler hier Erinnerungen an Andrea Mantegna vor. Die scharfe Verkürzung der schlafenden Soldaten ist glänzend gelöst und bildet eine Vorstufe für die gleiche Darstellung der Sammlung Northbrook. In der Ölberggruppe versucht der Künstler eine Nachtstimmung hervorzurufen, der Himmel ist in naiver Weise mit Sternen besät, ein graublauer Ton dient als dürftiger Behelf des Halbdunkels. In der Geißelung macht sich zum ersten Male ein guter Sinn für Raumtiefe fühlbar; die bäuerische Brutalität der Schergen läßt an florentiner Vorbilder denken.

Der Altar hängt in der niedrigen Schreibstube des kleinen Municipio an einer lichtarmen Wand, an einer anderen Stelle des Raumes hängen drei kleine Tafeln, welche ursprünglich als Bekrönung des Polyptychons gedient hatten; auf der einen ist das Ecce Homo, auf den beiden anderen die Verkündigung dargestellt. Über der Vorderwand des Marmorgrabs hängt wieder der hellila Moiréstreifen, die Modellierung des Körpers ist schwach in der Anatomie und ohne Relief. Auch in den beiden Verkündigungstafeln herrscht die gleiche Befangenheit der Bewegungen und Raumeinteilung vor, welche wir in den Predellentafeln beobachten konnten, doch ist die Zeichnung etwas zierlicher geraten. Die Szene spielt sich im Hofe eines Palastes ab, rückwärts bildet eine zinnengekrönte Mauer den Abschluß; links auf dem Madonnenbildchen blickt man in ein Gemach mit rotgedecktem Bett, die vor einem Betpult kniende hl. Jungfrau ist lieblich im Ausdruck. Der blonde Lockenkopf des schwebenden Engels ist mit einem Blumenkranz geschmückt, die Schwingen heben sich in leichtem Reliefgold ab[1]).

Im ganzen zeigt sich der Künstler seiner Aufgabe hier nicht gewachsen, es ist, als sei er mit geringem Selbstvertrauen an diesen ersten größeren Auftrag

[1]) Wir wollen hier Gelegenheit nehmen, auf die unwürdige Aufstellung dieses als Ausgangspunkt der Kunst Carlo Crivelli's wichtigen Altarwerks und besonders auf die große Vernachlässigung desselben hinzuweisen. Crowe und Cavalcasselle haben das Polyptychon noch in der Sakristei von S. Silvestro gesehen und bezeichnen es als gut erhalten, mit Ausnahme von Beschädigungen, welche durch die vorherige Aufbewahrung im Glockenturm (!) an der Predella entstanden sein sollen. Heute ist das Altarwerk in einem Zustand, der dessen baldige Übertragung in ein Museum notwendig erscheinen läßt. Eine dicke Staubschicht bedeckt die Tafeln, auch Spinnweben fehlen nicht. Durch Feuchtigkeit mehr als durch das Glockenseil

herangetreten, die Zaghaftigkeit in der Bewegung und Ausstattung wird jedoch schnell überwunden.

Tafel VI Die Madonna Cook, welche dem Altarwerk von Massa am nächsten steht, zeigt bei aller Gleichheit des elegischen Madonnentyps und der Faltengebung bereits einen überraschenden Fortschritt in der Entwicklung des dekorativen Beiwerks. Das Kind, diesmal auf dem Schoß der hl. Jungfrau stehend, ist dem Knaben der Madonnentafel in Massa Fermana mit dem zu kurzen Hals und dem erstaunten Gesichtsausdruck noch eng verwandt, wie diesem haftet ihm ein seltsam krankhafter Ausdruck an, gesteigert noch durch die schiefgezogenen Schultern. Die Thronarchitektur hat jedoch mit der Einfachheit von Massa nichts mehr gemein; die muschelförmige Bekrönung und die Armlehnen zeigen komplizierte Delphinornamente, am oberen Gesims hängt eine Fruchtgirlande, ein roter Moiré-vorhang ist an den getreu wiedergegebenen Schnüren aufgeknüpft. Links unten kniet eine pygmäenhafte Stifterfigur, am Marmorboden liegt die reich mit Juwelen besetzte Krone in leichtem Gesso-Relief und die Mitte des Bildabschlusses ziert als Ornament noch eine Muschel. So zeigt sich hier bereits eine Liebe für Pracht und Ausstattung, welche unter den Werken der ersten Periode zu den Ausnahmen gehört. Auch die Farbengebung ist überraschend im Reichtum der Töne, das rote, goldgestickte Gewand der Madonna kontrastiert mit dem dunkelblauen, grüngefütterten Mantel, der karminrote Stoffbehang und der Goldhintergrund lassen den prunkvollen Thron noch besonders hervortreten. Von großer Feinheit ist der zarte Kopfschleier, der das Hinterhaupt der Madonna bedeckt. Die Madonna Cook ist mit derjenigen der Sammlung Ph. Lehmann, New York[1]), die einzige größere Madonnentafel, welche nicht signiert ist. Sie ist aber wie wenige charakteristisch für den Meister und kann bei der Ähnlichkeit der Typen und des Faltenwurfs nur kurz nach dem Polyptychon von Massa Fermana, also um 1469, entstanden sein.

Tafel VII Ein in der Anordnung sehr einfaches Madonnenbildchen ist vor kurzem aus der Sammlung Castiglioni, Wien, in die Sammlung Ten Cate, Enschede, gelangt. Das zarte Oval des Kopfes der hl. Jungfrau und die Linke mit den langen Fingern stimmt im wesentlichen mit der Madonna der Sammlung Cook überein, die Zeichnung ist jedoch bedeutend feiner geworden und das Gesicht lieblicher

---

sind große Farbstücke in der Predella zugrunde gegangen, andere sind am Abbröckeln, die kleinen Tafeln sind abgerieben und ihres Schmelzes beraubt, in der Tafel des hl. Laurentius ist ein ganzer Keil herausgebrochen, die Tafel des hl. Franziskus ist rechts unten vom Wurm zerfressen, bei der des hl. Petrus fällt unten die Farbe ab. Vom Goldhintergrund bleibt größtenteils nur der rote Bolus übrig.

[1]) Die Madonna in Pausula war vermutlich auf dem abgeschnittenen untersten Bildstreifen signiert.

im Ausdruck. Die Körperhaltung des Christusknaben ist noch gedrungen, in der Haarbehandlung, dem runden, pausbäckigen Kopf und in den Beinchen mit den merkwürdig geformten Waden finden sich weitere Analogien mit den Tafeln in Massa Fermana und in der Sammlung Cook. In der Ausstattung herrscht große Einfachheit vor, nur der Hintergrund und die Steinbalustrade sind mit Moiréstoffen geschmückt. Die Madonna dagegen ist in einen schön ornamentierten Brokatmantel gehüllt, ihre Stirne schmückt eine Perlschnur und eine andere Kette, welche jedoch nicht gemalt, sondern frei plastisch geformt in das Bild gehängt ist, ziert den Hals.

Ein sicheres Datum bietet das fragmentarische Bild der Madonna mit Kind im Museo Civico von Macerata. Das ursprünglich für die Chiesa dei Minori Osservanti dieser Stadt gemalte Altarwerk ist bei dem Brande von 1799 zugrunde gegangen, und nur dieses Teilstück wurde durch die Umsicht eines Kunstfreundes gerettet. Eine auf der Rückseite aufgeklebte Kopie der ursprünglichen Inschrift besagt, daß das Bild im Jahre 1470 in Fermo entstanden ist. Durch Übertragung auf Leinwand hat dieses fragmentarische Werk seinen Farbenschmelz eingebüßt, der ganze Hintergrund und Teile der Gewandungen sind übermalt, die heutige ovale Form gibt von der ursprünglichen Komposition einen unvollkommenen Eindruck. Und doch entbehrt dieses Bild nicht den Reiz großer Lieblichkeit; zum erstenmal sehen wir eine Verbindung zwischen Mutter und Knäblein, das sich in kindlicher Bewegung in ihren Arm schmiegt, so daß sich die Wangen berühren. Der starre Ausdruck des Jesusknaben ist verschwunden, der Kopf der Madonna ist voller und runder, auch die Gewandfalten sind gründlicher in den Schattenwirkungen modelliert. *Tafel VIII*

Die gleiche Veränderung sehen wir in dem kleinen Madonnenbild, das sich früher in der Sammlung Huldschinsky, Berlin, befunden hatte, und welches 1926 durch die Firma Colnaghi, London, an einen amerikanischen Sammler verkauft wurde. Hier schmiegt sich der Christusknabe stehend an den Körper der Mutter, die Kopfbildung der Madonna ist auch hier rundlicher, das Kopftuch zeigt ein weitgehendes Studium der Faltenwirkung. Die Ausstattung dieses in den Farben besonders reizvollen Bildes ist ungewöhnlich. Zum erstenmal ist als Hintergrund statt des Moiréstreifens ein Brokatstoff mit Granatapfelmuster angebracht, der Goldgrund ist ornamentiert, ein Holzbalken bildet den unteren Abschluß, die Verästelungen und Maserungen des Holzes sind genau so gewissenhaft wiedergegeben wie der vorne angeheftete versiegelte Brief. *Tafel IX*

Zwei Bilder kleinsten Formats im Museo Poldi-Pezzoli, Mailand, von welchen das eine den »hl. Franziskus, das Blut Christi empfangend« und das andere den hl. Sebastian darstellt, sind mit der Feinheit eines Miniaturisten gemalt und

zeichnen sich durch große Gepflegtheit der Einzelheiten aus. Der Meister ist
Tafel X hier bereits zu beachtenswerter Freiheit der Auffassung gelangt. Im erstgenannten, mit spitzem Pinsel gemalten Bildchen finden sich noch Details, die genau mit dem Veroneser Madonnenbild übereinstimmen, die Marmorsäule mit den Leidenswerkzeugen, der Landschaftsausblick mit der kahlen Weide und der fast identischen Burg, vor allem aber das Mauerwerk mit den in den Lücken wuchernden Weinranken. Der Vorhang, welcher der Christusgestalt als Hintergrund dient, ist der gleiche Stoffstreifen, wie derjenige auf dem Bilde des hl. Rochus in der Wallace-Collection, welches kurz nach dem Täfelchen des Museo Poldi-Pezzoli entstanden sein dürfte. Der Akt der schlanken Christusgestalt zeugt von guter Kenntnis der Anatomie, doch ist er übertrieben in der Durchführung; der Meister gefällt sich sichtlich in der Wiedergabe aller Einzelheiten der Körperstruktur. Noch mehr ausgeprägt zeigt sich diese Übertreibung der Ausführung des
Tafel XI Körperbaues in der Gestalt des hl. Sebastian. Der Körper des hl. Märtyrers ist mit Pfeilen gespickt, die Wunden und Blutstropfen sind mit größter Genauigkeit wiedergegeben, die Hände mit den gespreizten Fingern sind mit nicht geringerer Liebe wie in dem Bildchen der Vision des hl. Franziskus durchgebildet. Der hl. Sebastian ist mit dem linken, hochgestreckten Arm an den Baum gebunden, er richtet den Blick nach dem Himmel, und hiedurch erhält die schlanke Gestalt eine betont aufstrebende Bewegung.

Tafel XI Diese gestreckte, schlanke Linie ist auch dem Bildchen des hl. Rochus in der Wallace-Collection, London, eigen, einer feingezeichneten, in der individuellen Charakterisierung des Kopfes vorzüglich beobachteten Figur. Die Bewegung der zartgegliederten Rechten und der abwärts geneigte Kopf weisen den Beschauer bewußt auf die Pestwunde hin. Die Einzelheiten der Gewandung, des umgestülpten Hosenbeines, des Pilgerstabes sind mit großer Liebe durchgeführt. Wir haben bereits darauf hingewiesen, daß der als Hintergrund dienende Stoffstreifen der gleiche ist, wie hinter der Christusfigur auf dem Bildchen des Museo Poldi-Pezzoli. Diesem und dem hl. Sebastian ist auch die braunrote Tönung des Inkarnats eigen, welche die Farbengebung trübt.

Tafel XII Einen großen Fortschritt des zeichnerischen Könnens unseres Meisters beweist die Auferstehung Christi der Sammlung Earl of Northbrook, London, in welcher nichts mehr an den unbeholfenen ersten Versuch in Massa Fermana erinnert. Die Art der Darstellung mit dem immer noch stark mantegnesken Einschlag ist zwar die gleiche geblieben, die Sicherheit der Zeichnung und die Phantasie der Ausgestaltung jedoch beweisen eine überraschend schnell erreichte Selbständigkeit. Der halbnackte Körper des Auferstandenen hat noch einige Ähnlichkeit mit dem Akt des hl. Sebastian in Mailand, die Konturen sind jedoch sicherer

und härter geworden, nicht minder die vielfach gebrochenen Falten des Leintuchs. Die drei schlafenden Krieger sind in phantastische Rüstungen gekleidet, die Verkürzungen, besonders bei dem barhaupt links Schlafenden, sind meisterhaft gelöst. Die Art der Einfügung der Szene in die Vierpaßform bezeugt ein fein abwiegendes kompositionelles Gefühl, so wie der Kontrast der dunklen Waldung mit der rosigen Morgendämmerung ein Stück feinster Naturbeobachtung darstellt.

Das Ornament des Sarkophags wiederholt sich in der Grablegung Christi des Museums Detroit, auch die Zeichnung des Oberkörpers des Gekreuzigten und der Hände schließt sich der oben besprochenen Tafel an; die Drapierung des Mantels der hl. Magdalena mit den breiten Falten erinnert an die Madonna Huldschinsky. Dem sanften Haupt Christi steht der schmerzverzerrte Ausdruck Mariä und des hl. Johannes gegenüber, die in orientalischer Art gekleideten Figuren des Josef von Arimathia und des Nikodemus sind venezianische Reminiszenzen, die wir in keinem anderen Werk Crivelli's wiederfinden. Die Mittelgruppe ist eine Vorstufe der Pietà Crawshay, wo der hier noch theatralische Gefühlsausdruck zur Verinnerlichung kommt. *Tafel XIII*

Noch etwas früher dürfte die kleine Pietà der Sammlung Johnson, Philadelphia, entstanden sein, eine herb gezeichnete Gruppe mit aufdringlichem Sentiment. Die Art der Faltengebung der Putten bringt sie ebenso wie die Haarbehandlung dem Bilde in Macerata nahe. Mit quälender Naturalistik sind die Wundmale, besonders die Verstümmelung der linken Hand, wiedergegeben, die Anatomie des Leichnams wird in all ihren Einzelheiten verfolgt. In der schrägen Haltung des Körpers mit dem zurückfallenden Haupt und in der verschiedenartigen Bewegung der Putten zeigt sich schon ein Versuch zur Bewegtheit im Gegensatz zur bisherigen fast symmetrischen Anordnung der Komposition. *Tafel XIV*

In die Zeit des Aufenthaltes in Fermo fällt ein großes Altarwerk, welches in dem Nachbarort Monte Fiore dell' Aso den Hauptaltar der Chiesa dei Frati Conventuali Riformati schmückte und von welchem heute einzelne Teile in verschiedenen Galerien und Privatsammlungen verstreut sind, während andere Stücke fehlen und wahrscheinlich zugrunde gegangen sind. Sicherlich hatte der Altar, in dem bisher ein Triptychon vermutet wurde, die Form eines Polyptychons. Die ursprünglich 13 Predellentafeln messen je 21 cm Breite ohne Rahmen, zusammen also 2,73 m, die beiden Haupttafeln im Museum Brüssel haben ein Breitenmaß von 55 cm, so daß als sicher angenommen werden kann, daß die Madonnentafel von vier Flügeln umgeben war. Von den heute erhaltenen Teilen befinden sich die Mitteltafel mit der Darstellung von Madonna und Kind sowie der Flügel des hl. Franziskus im Museum Brüssel, die Pietà in der National-Gallery, London, von den 11 erhaltenen Tafeln der Predella sind 2 im Museo del Castello in Mailand, *Tafeln XV—XIX*

eine in der Sammlung Robert Lehmann, New York, eine weitere in der Sammlung Pröhl, Amsterdam, 2 in der Kunsthandlung F. Kleinberger, New York, 5 andere, worunter das Mittelbild Christus mit der Weltkugel darstellend, in der Kunsthandlung Colnaghi & Co., London. Eine Zeichnung zu einer der Tafeln der Galerie Kleinberger (St. Petrus) befindet sich in der Sammlung Löser, Florenz; es ist dies die einzige uns bekannte Zeichnung von Crivelli's Hand und als solche besonders wertvoll.

In der Madonna des Brüsseler Museums fällt eine leichte Veränderung des bisher gewohnten Typus auf, die Kopfform wird länger, die Wangen schmaler, die Zeichnung der Nase schärfer. Der Halsansatz wird breit und erhöht noch dadurch die Zartheit des Kopfes. Auch die Hände werden feingliedriger als bisher, die langen schmalen Finger zeigen einen Ansatz zu zierlicher Artikulierung. Im Knaben, der in schreitender Stellung auf dem Schoß der Mutter steht und zu ihr aufblickt, ist nichts mehr von dem ruhigen, fast teilnahmslosen Kinde, das wir bisher zu sehen gewohnt waren; in seiner mit der stillen Ruhe der Mutter kontrastierenden Bewegtheit ist er eine Vorstufe der Madonna der Sammlung Benson. Im übrigen zeigt das Bild die gewohnte Ausstattung mit dem breiten, vollen Faltenwurf des Mantels, dem Moirévorhang, dem einfachen Thronaufbau, welchen unten ein künftig häufig vorkommender ganz paduanischer Fries ziert. Völlig paduanisch ist auch die herbe, statuarische Gestalt des hl. Franziskus, des einzigen von diesem Altar erhaltenen Flügels. Der Kopf des frommen Mönches ist prachtvoll gezeichnet, der Mund leicht geöffnet, der Blick in entsagungsvoller Inbrunst nach oben gerichtet. Mit besonderer Liebe sind die stigmatisierten Hände studiert, welche mit preziös-manierierter Bewegung einen Schlitz der Kutte öffnen, um die Brustwunde zu zeigen. Trotz der Härte der Konturen sind diese Hände meisterhaft in der Beobachtung der Bewegung. Der einfache Fluß der grauen Mönchskutte wird nur belebt durch die Ärmelfalten und den geknoteten Gürtelstrick. Das Ornament, welches den Marmorboden abschließt, ist uns bereits durch die Auferstehung der Sammlung Northbrook und durch die Grablegung des Museums Detroit bekannt.

Von dem Oberteil des Polyptychons ist nur die Pietà der National-Gallery, London, erhalten. Die Figur des Gekreuzigten hat mit derjenigen der Grablegung im Museum Detroit große Ähnlichkeit, das Studium der Hände geht auch hier fast bis zum Unbehagen. Reizend in der Bewegung sind die beiden Putten, welche den Leichnam Christi stützen und mit den leidvollen Zügen des Schmerzensmanns in starkem Kontrast stehen, besonders fein auch die zarte Farbwirkung. Es ist ein vereinzelter Fall, daß dieses Teilstück signiert ist, obwohl auch die Haupttafel der Madonna das Signum des Künstlers trägt.

In der Predella ist Christus mit der Weltkugel von den zwölf Aposteln umgeben, dasselbe Thema, welches in der Predella des Polyptychons in Ascoli wiederkehrt. Jeder der Jünger Christi ist mit seinem Attribut dargestellt, sichtlich bemüht sich der Künstler, die einzelnen Gestalten durch Typ, Bewegung und Farbe zu variieren. Besondere Beachtung in technischer Hinsicht verdient die Zeichnung zum hl. Petrus in der Sammlung Löser, Florenz. Sie zeigt, wie der *Tafel XX* Künstler genau wie bei seinen Gemälden die Hauptlinien in schwarzen Konturen begrenzt und die Modellierung durch feinste Strichelung erreicht.

Stilistisch steht der Madonna des Museums in Brüssel das 1472 datierte *Tafel XXI* Madonnenbild der Sammlung Benson, London, am nächsten. Das längliche Haupt mit der spitzen Nase, die manierierten Hände mit den langen feingliedrigen Fingern, der breite Halsansatz kehren hier wieder. Ganz ähnlich auch das Kind mit den enggelockten Haaren, das auf dem Schoß der Mutter steht, welches sich aber hier in noch stärkerer Bewegung nach rechts, vielleicht zu dem heute verloren gegangenen Schutzheiligen, wendet, während die Mutter mit leicht nach links geneigtem Haupte zum Beschauer blickt. Von besonderer Pracht ist der goldene Brokatmantel mit schwarzen Palmettenornamenten, der vom Haupte herabwallt. Die rechte untere Ecke zeigt eine spielerisch verfolgte Bruchstelle des Marmors, zwei Birnen und eine Fliege. Im ganzen gehört dieses Bild durch die Vornehmheit der Bewegung und Ausstattung zu den schönsten aus der ersten Periode von Crivelli's Aufenthalt in den Marken, in der Größe steht es zwischen den kleinen Hausmadonnen und den Altartafeln und ist darin ungewöhnlich.

Enge Verwandtschaft mit dieser Tafel der Sammlung Benson weist das in *Tafel XXII* winzigem Format und dadurch mit miniaturhafter Feinheit gemalte Madonnenbildchen der Pinacoteca Podesti in Ancona auf, und es erscheint unbegreiflich, wieso dieses sonnige Bild bisher allgemein an den Anfang der Tätigkeit Crivelli's in den Marken, vor Massa Fermana, gesetzt werden konnte. Sowohl im Madonnenkopf mit dem breiten Halsansatz und der spitzen Nase, wie in der charakteristischen Handbildung, welche in dem kleinen Format allerdings nicht die Durchbildung der Sehnen, wohl aber die gleiche manierierte Fingerhaltung aufweist, zeigen die Bilder in Ancona und in der Sammlung Benson gemeinsame Züge, nicht weniger in dem vollen Wurf der Manteldrapierung. Im Christusknaben ist die Lockenbildung gleichartig gegeben, das runde, anmutige Gesichtchen ist ausdrucksvoll in der Beobachtung eines nach rechts flatternden Vögelchens, das der Knabe an einem Faden hält. Die Bildung des Körpers und der Beine sind von den kränklich erscheinenden, gedrungenen Knaben von Massa Fermana und der Sammlung Cook weit entfernt. Hier ist zum erstenmal auch eine wahrhaft innige,

ungezwungene Verbindung zwischen Mutter und Kind gefunden, liebevoll ist der Blick der hl. Jungfrau nach dem in ihrem Arm ruhenden Knaben gerichtet. In der Ausstattung sucht unser Meister nach reichster Pracht; der Saum des goldenen, rot ornamentierten Brokatmantels Mariä und des hellblauen Hemdchens des Knaben sind juwelengeschmückt, die Stirn der hl. Jungfrau ziert eine Perlschnur, auch die Aureolen sind mit Edelsteinen besetzt. Ein hellvioletter Moirévorhang dient der Gruppe als Hintergrund, auf beiden Seiten öffnet sich der Blick auf eine stimmungsvolle Landschaft. Der Früchtekranz ist mit geduldigster Feinheit wiedergegeben, auf der Balustrade liegt ein geöffnetes Missale, der auf die Brüstung fallenden Mantelfalte als Gegengewicht dienend. Alles ist mit sicherem Gefühl kompositionell fein abgewogen in diesem Bildchen, das den besten, intimen Madonnendarstellungen der frühen Niederländer ebenbürtig an die Seite zu stellen ist.

Tafel XXIII Der märchenhafte goldene Schimmer, der von dieser kleinen Madonna in Ancona ausstrahlt, erfüllt auch die köstliche Tafel mit dem den Drachen tötenden St. Georg des Gardner-Museums, Boston, dem ersten Werke Crivelli's, welches von England in eine amerikanische Sammlung gelangte. Der jugendliche Ritter ist in glänzenden Harnisch gekleidet, mit beiden Händen schwingt er das Schwert und holt weit aus zum tödlichen Schlag. Der feingezeichnete Kopf ist voll gespannter Aufmerksamkeit, ein Stirnreif mit einer Feder schmückt das blonde Haar. Die prachtvolle, monumentale Bewegung im Aufbäumen des Pferdes findet ihr Gegengewicht in dem aufrechtstehenden Drachen, dessen weitgeöffneter Schlund bereits von der Lanze durchbohrt ist. Der abgebrochene Lanzenschaft liegt am Boden. Der Kopf des Pferdes ist völlig parallel zum Beschauer gedreht, von der Erregung des Kampfes zeugen die geblähten Nüstern, das geöffnete Maul, die hervortretenden Adern. Die Haare der Mähne und des Schweifes sind gesträubt. Der Drache ist ein phantastisches Gebilde mit langem Schweif, behaarten Greifenklauen und kurzen Schwingen, im weitgeöffneten Rachen zeigen sich vier Giftzähne, die Zunge ist dreifach gespalten, der grüngelbe Leib geschuppt. Am Fuße eines Hügels, auf welchem sich eine Burg aufbaut, kniet die befreite Prinzessin im Gebet, rechts führt ein Weg zu einer Anhöhe mit den merkwürdig stilisierten Zypressen, die wir bereits vom frühesten Werk im Berliner Museum kennen. So spielt sich die dramatisch bewegte Szene dank meisterhafter Komposition und Zeichnung in vollendetem Ebenmaß ab. Selten hat dieses Thema eine glücklichere Lösung gefunden, wir werden hier an ins Liebliche übersetzte Werke eines Paolo Uccello und an Bellini's Zeichnung im Louvre erinnert. Berenson nennt dieses Bild mit Recht »a marvellous fairy-tale in gold and laquer and flaming line«[1]).

[1]) Berenson, Venetian Painting in America, New York 1916.

In der Predella des »Odoni-Altars« (National-Gallery) ist das gleiche Thema in ähnlicher Gruppierung dargestellt, in der Anatomie besonders des Pferdes vielleicht wissenschaftlicher gezeichnet, die knorrigen, nervösen Linien haben aber den lieblichen Charme der Jugendlichkeit und den strahlenden Schmelz der Farbengebung dieses früheren Werkes verloren.

Die Kirche St. Agostino in Pausula, einem Fermo benachbarten Ort, beher- *Tafel XXIV*
bergt eine Madonnendarstellung, welche erst kürzlich von barbarischen Übermalungen des 18. Jahrhunderts befreit wurde. Die Madonna, in einen gelben, ornamentierten Brokatmantel gehüllt und von einem mandelförmigen Kreis grüner und roter Engelsköpfe umgeben, hält auf ihrem Schoß den Knaben, dem sie die Brust reicht und nach dem sie liebevoll niederblickt. Dieser wirft in reizender Bewegung den Kopf nach rückwärts, nach dem Beschauer blickend, ein Motiv voll feiner Beobachtung und Grazie. Der ganze übrige Teil des Bildes war bis vor kurzem mit plumpen Barockengeln und Wolken übermalt, unter welchen bei der Reinigung der einfache Thron aus grauem Marmor mit zwei goldenen Delphinen als oberem Abschluß, ein hell-lila als Hintergrund dienender Stoffstreifen und ein hellblau ornamentierter Fond zutage kam. Die Tafel ist auf allen Seiten verkleinert, der unterste Streifen, welcher vermutlich eine Marmorstufe darstellte und vielleicht die Signatur trug, fehlt in einer Höhe von ca. 10 cm. Trotz dieser Beschädigungen, zu welchen noch leichte Übermalungen in den Gewandungen und in den freigelegten Teilen treten, ist dieses Bild von ungewöhnlich monumentaler Wirkung durch die rahmenartig wirkende Komposition in den Engelskreis und durch die breite Drapierung des Mantels. Die Darstellung der Madonna in der Mandorla und das Motiv der säugenden Muttergottes finden wir im Werke Crivelli's nicht mehr vor. Stilistisch geht die Zeichnung des Kopfes der Madonna mit dem breiten Hals und der spitzen Nase, besonders aber auch die Zeichnung der rechten Hand, mit den Werken in Brüssel und in der Sammlung Benson eng zusammen. Ein Novum dagegen bildet die Haarbehandlung des Kindes und der Cherubine, welche nicht mehr in feinen Locken, sondern in dicken, gewundenen Strähnen wiedergegeben ist.

Ganz deutlich tritt diese Veränderung eines an sich äußerlich erscheinenden, *Tafel XXV*
aber für die chronologische Einreihung wichtigen Details bei dem Madonnenbildchen der Sammlung Sir Joseph Duveen, New-York (Madonna Northbrook), in Erscheinung. Ohne den augenfälligen Unterschied in der Haarbehandlung des Knaben und in der Zeichnung der Hand der hl. Jungfrau wäre dieses reizende kleine Bildchen nächst der Madonna in Ancona einzureihen. Zeitlich kann es diesem jedoch nicht weit entfernt sein, denn die Zeichnung des Madonnenkopfes und die Ausstattung bieten manch übereinstimmende Ver-

gleichsmomente. Die Gesichtszüge sind sich äußerst ähnlich, nur die Drehung des Hauptes ist von der Madonna in Ancona abweichend. Gleichartig ist die Ausschmückung mit dem Perlband und mit den juwelen-verzierten Nimben, sowie die Landschaft mit der ähnlichen Staffage. Gemeinsam vor allem ist beiden Bildern der eigenartige goldige Schimmer, das märchenhafte Zusammenklingen zarter Töne.

Dargestellt ist in dem Bilde der Sammlung Duveen die Madonna in Halbfigur vor einer rechts geborstenen Marmorbrüstung, in einen goldenen mit schwarzen Palmetten ornamentierten Brokatmantel gehüllt. Sie hält mit beiden Händen das auf einem lila Kissen sitzende Knäblein im hellgelben Hemdchen mit weißer Binde, das ein Vögelchen an sich drückt und fast erschreckt mit abwärts geneigtem Kopf nach einer Fliege blickt, welche in der linken Bildecke krabbelt, ein Motiv, das in seiner Lieblichkeit einer Genredarstellung gleichkommt. Ein lila Moiréstreifen als Hintergrund läßt zu beiden Seiten den Ausblick auf eine Waldlandschaft frei. Das Haupt der Madonna mit dem schmalen Mund und der feinen Nase ist von einem weißen Kopftuch umhüllt, ein Perlband mit leuchtend rotem Rubin in der Mitte ziert die Stirne, die Aureole ist ebenso wie der Saum des Gewandes mit Edelsteinen besetzt. Die ganze Ausstattung mit der Fruchtgirlande, dem über die Brüstung herabfallenden lila Moiréstreifen, die Landschaft mit den schlanken Bäumen, besonders aber die etwas gedrungene Gestalt des Knaben mit den scharfen Konturen und der starken Verkürzung wirken noch ganz paduanisch, nicht minder erinnert an diesen Ursprung das antikisierende Ornament der Marmorbalustrade.

Mittlere Zeit

Die Tätigkeit Crivelli's in Ascoli beginnt mit dem umfangreichsten und komplettesten Werke, das wir von seiner Hand besitzen, dem großen, 1473 datierten Polyptychon, das ursprünglich den Hauptaltar der Kathedrale schmückte, später in die Apsis verbracht wurde und jetzt in der Cappella del Sacramento untergebracht ist[1]). Es ist wahrscheinlich, daß dieses Werk auf Veranlassung des Bischofs Prospero Caffarelli entstanden ist, der den Dom von Ascoli 1472 vollständig renovieren ließ. In der Darstellung finden wir die gewohnte Einteilung: das Mittelfeld der Hauptreihe bildet die Tafel mit Madonna und Kind, auf den Flügeln sind die hl. Petrus, Johannes der Täufer, Emidius und Paulus dargestellt; die obere Reihe zeigt in halben Figuren die hl. Katharina und Hieronymus, die Grablegung, die hl. Georg und Ursula; in der Predella ist ebenfalls in Halbfiguren Christus mit der Weltkugel von 10 Aposteln umgeben. Obwohl Ricci und Lazari von 12 Aposteln der Predella berichten, ist die Wahrscheinlichkeit gegeben, daß sich, wie der übrige Altar, so auch die Predella im Originalzustand befindet, denn die hl. Petrus und Paulus, welche in der Predella fehlen, befinden sich in den Hauptflügeln dargestellt. Mit dem prächtigen, ursprünglichen Rahmenwerk, den markanten Gestalten und der reichen Farbengebung macht das Altarwerk einen imposanten Eindruck und das Urteil von Cavalcaselle und Morelli aus dem Jahre 1864 »è opera stata non troppo accarezzata dall' artefice«[2]), erscheint uns nicht gerecht. Die Madonna thront in einen dunkelgrünen, goldgefleckten Mantel gehüllt vor einem Vorhang aus reichem, rotem Golddamast, dessen Ornament mit Enten und Reihern uns aus sarazenischen Stoffmustern bekannt ist. Unter dem Mantel wird ein zartlila, hellornamentiertes Kleid sichtbar, die Drapierung und der Kopfschleier umrahmen das Haupt ähnlich wie auf dem Bilde in Pausula. Der Thron zeigt die von Delphinen geformten Armlehnen ähnlich der Madonna Cook, der Raum zwischen dem oberen Abschluß des Throns und dem Bildrande ist von einer Schar grüner

Tafeln XXVIII bis XXXI

[1]) Das Altarwerk ist durch ein Glas gegen Staub und Temperaturwechsel geschützt, die grünliche Färbung des Glases, besonders aber auch die sehr hohe Aufstellung beeinträchtigen die Betrachtung. — [2]) Le Galerie Naz. Ital., Rom 1896.

und roter Engelsköpfe ausgefüllt. Die gleiche Ausschmückung des Hintergrundes werden wir in der späten vatikanischen Grablegung wiederfinden. Auf das Studium der Ärmelfalten ist besonderes Gewicht gelegt; die rechte Hand bedeutet bei aller Ähnlichkeit mit den zuletzt besprochenen Madonnenbildern einen Fortschritt in der Zartheit der Zeichnung, der träumerische Kopf ist von einer Lieblichkeit, die erst in dem Triptychon der Brera vom Jahre 1482 wieder erreicht wird. Das etwas unbeholfen mit beiden Händen einen Apfel haltende Kind dagegen befriedigt nach den vorhergegangenen reizenden Christusknaben keineswegs, in der Gedrungenheit und Steifheit der Bewegung bedeutet es eher einen Rückschritt zu den ersten Werken von Fermo. Wenn wir jedoch zurückgreifend einen Vergleich mit der zaghaften Madonnengestalt von Massa Fermana ziehen, so müssen wir überrascht sein über die Veränderung und den Fortschritt, der sich in der Kunst unseres Meisters in dem kurzen Zeitraum von 5 Jahren vollzogen hat. Die zarte Modellierung des Kopfes und der Hände der hl. Jungfrau, die Ausarbeitung des Gewandes und vor allem die geschmackvolle Ausstattung an Details in der Tafel von 1473 bedeuten eine vollkommene Befreiung aus der anfänglichen Befangenheit.

Tafeln XXX–XXXI

Die gleiche Beobachtung läßt sich an den Figuren der Hauptheiligen wahrnehmen. Der hl. Petrus, hier nicht als Kirchenfürst mit der Tiara, sondern barhaupt in die Hl. Schrift vertieft dargestellt, ist kräftig und verinnerlicht, wie auch die bärtige Gestalt des hl. Paulus, die ihm gegenübersteht. Der hl. Johannes ist eine herbe, echt paduanische Asketenfigur mit derben Gliedern, die Hände und Füße jedoch übertrieben im Hervorheben der Knochen und Adern. Die schönste Gestalt ist die des hl. Emidius, des Stadtheiligen von Ascoli, mit seinem sanften, weichen Ausdruck und der prächtig gestickten Pluviale, in der wir den gleichen Stoff wiederfinden, welcher der Madonnengruppe als Hintergrund dient. Die plastische Wirkung der einzelnen Figuren ist in diesem Altarwerk besonders weit getrieben; in scharfen Konturen heben sie sich von dem ornamentierten Goldhintergrund ab, die malerische Pose wird durch den brüchigen, eckigen Faltenwurf erhöht. Seine vielfachen Bauschungen und starken Licht- und Schattenwirkungen geben den einzelnen Heiligen eine statuarische Kraft, die an die plastischen Effekte eines Michael Pacher erinnern.

Besondere Aufmerksamkeit verdient die Pietà. Diese Grablegung ist nicht denkbar ohne die vorherige Kenntnis der Pietà von Giovanni Bellini in der Brera (Textabb. 9), die ganze Anordnung geht zweifellos auf dieses Vorbild zurück, von dem sich vielleicht eine der zahlreichen Kopien und Varianten in die Marken verirrt haben mag[1]). Doch übersetzt Crivelli diese Komposition in seine

[1]) Nach Vasari hat Giovanni Bellini eine Pietà im Auftrage des Sigismondo Malatesta, der im nahen Rimini herrschte (gest. 1468), gemalt.

Abb. 9. Galeria di Brera.
Giov. Bellini, Pietà

Art, die Konturen werden herber, die ruhige, sanfte Stimmung Bellini's wird bei ihm zu einem heftigen, fast grimmigen Gefühlsausbruch.

In der Predella ist zum erstenmal eine paarweise Verbindung zwischen den Aposteln versucht, je zwei und zwei gegeneinander gewendet, scheinen die Jünger in lebhaften Gebärden zu disputieren. Die plastische Wirkung und der knittrige Faltenwurf der Hauptflügel wiederholt sich in diesen Halbfiguren der Predella.

Zeitlich nicht weit entfernt dürfte die Grablegung des Fogg-Art Museums, *Tafel XXXII*
Cambridge (U. S. A.), sein. Der Ausdruck ist hier sanfter und nähert sich so noch mehr dem Vorbilde Bellini's. Die, besonders in der Mittelfigur, stark beschädigte Tafel dient heute rein technischen Studienzwecken. Die Übermalungen des Restaurators, Professor Cavenaghi, Mailand, wurden entfernt, so daß das Bild im Verein mit Photographien des früheren Zustandes Studierenden ein guter Vergleichsgegenstand ist.

Die Sammlung Babbott, Brooklyn, enthält eine Tafel mit der Figur des *Tafel XXXIII*

hl. Jakobus, welche große Verwandtschaft mit den Flügeln des Altars von Ascoli aufweist. In der gebrochenen Faltengebung des Mantels, in der herben Zeichnung des Kopfes mit den strähnigen Locken, den knochigen Händen und besonders der fast identischen Zeichnung des rechten Fußes steht sie der Figur des hl. Johannes in Ascoli am nächsten.

Tafel XXXIV

Von 1473–76 fehlt jeder Anhalt für das Schaffen unseres Meisters, und wir können kein Werk mit Sicherheit in diese Jahre bestimmen. Vielleicht ist die chronologisch schwer einzureihende Madonna der Sammlung Ph. Lehmann, New-York, in diesem Zeitraume entstanden. Die muranesischer Art verwandte Form des Throns ist im Werke unseres Meisters ungewöhnlich, wir finden diesen architektonischen Aufbau ganz ähnlich nur in der sogenannten Stonyhurst-Madonna (Tafel XCVI), die im Jahre 1923 mit der Sammlung Sir I. B. Robinson, London, versteigert wurde und welche durch Berenson mit Recht aus dem Oeuvre Carlo Crivelli's ausgeschieden und dem Meister Nicola di Maestro Antonio aus Ancona zugeschrieben wurde[1]). Während das noch recht squarcionesk anmutende Kind die Entstehung nahe der Cook'schen Madonna vermuten ließe, steht der Typus der Madonna und vor allem die Zeichnung der Hände dieser frühen Periode fern. Nur nach einer Photographie urteilend, glauben wir, die Madonna Lehmann der Madonna des Altars von Ascoli annähern zu sollen.

Ricci berichtet aus einem heute verlorenen Manuskript des Francesco Bartoli von einem Bild, auf welchem Crivelli für die Kirche S. Domenico in Ascoli im Jahre 1476 die Madonna von den hl. Petrus, Paulus, Dominikus und Katharina umgeben darstellte, welches in der Kirche jedoch nicht mehr existiere. Ein vom selben Jahr datiertes Madonnenbild aus der gleichen Kirche sei in den Besitz eines Signor Grossi in Rom und von dort in die Sammlung des Kardinals Zelada übergegangen. Orsini beschreibt einen Altar in S. Domenico mit der Madonna und dem Kinde, der hl. Katharina, den S. S. Dominikus, Jakobus Minor und Stephanus, in der oberen Reihe der Pietà in drei Halbfiguren und zwei hl. Dominikanern. Demnach hätten also zwei Altäre in S. Domenico in Ascoli existiert, von welchen Teile in die Sammlung Zelada gelangt sind. Diese gingen zu einem Altar vereint über die Sammlung Rinuccini, Florenz, in diejenige des Prinzen Demidoff, Villa San Donato, über, und gelangten 1852 nach der Auflösung dieser Sammlung in die National-Gallery, London. In der heutigen Form ist also das Altarwerk vermutlich eine Zusammenstellung von Teilen der beiden Polyptychons, welche sich in S. Domenico befunden haben.

Tafeln XXXV–XL

In diesem dreizehnteiligen Altarwerk der National-Gallery nimmt die Mitte

[1]) Rassegna d'Arte 1915, Heft 8.

der Hauptreihe die übliche Madonnendarstellung ein, die übrigen Hauptfelder stellen die hl. Johannes Baptist, Petrus, Katharina und Dominikus dar. In der oberen Reihe sind den Halbfiguren der hl. Franziskus und Andreas diejenigen des Stephanus und Thomas Aquinus gegenübergestellt, den obersten Abschluß bilden in ganzen Figuren S. Hieronymus, Michael, die hl. Lucia und Petrus Martyr. Ein prunkvolles modernes Rahmenwerk faßt die einzelnen Teile zusammen, die erdrückenden Verhältnisse entsprechen jedoch keineswegs den kompositionellen Gepflogenheiten unseres Meisters.

Der Demidoff-Altar stellt einen weiteren Schritt zur Vervollkommnung der Kunst Carlo Crivelli's dar. Die einzelnen Figuren, deren Typus uns größtenteils von den vorhergehenden Werken seit Massa Fermana bekannt ist, erfahren hier eine weitere Steigerung der Charakteristik. Die männlichen Heiligen, in scharfen Konturen gezeichnet, erfüllt von innerem Leben und kraftvoller Individualisierung, kontrastieren mit der zarten Weiblichkeit Mariä, der hl. Katharina und Lucia. In der Madonnentafel ist der Kontrapost des Benson'schen Bildes wieder hervorgeholt, die Heftigkeit der Bewegung weicht jedoch hier zarter Ruhe, der Bewegung des Hauptes und der Hand Mariä nach links steht die Wendung des schlafenden Kindes nach rechts gegenüber. Voll zarter Lieblichkeit ist das gekrönte Haupt der Gottesmutter, die Gliederung der Hände voll anmutiger Grazie. Sie breitet den Schleier über das in ihrem Schoß schlafende Kind, welches einen Finger ihrer Hand umfaßt hält, ein neuer gemütvoller Einfall in den bei Crivelli stets variierenden Darstellungen der Mütterlichkeit. Die Drapierung des lila Mantels mit gelben Palmettenornamenten fällt diesmal über den vordersten Bildrand und erhöht so den Eindruck räumlicher Tiefe. Ein neues weibliches Schönheitsideal prägt unser Meister in der hl. Katharina, deren reich wallendes, blondes Haar durch ein goldenes, juwelenbesetztes Stirnband zusammengehalten wird. Ihre Kleidung ist von besonderer Pracht, an den Ärmeln finden wir das Ornament der an der Sonne trinkenden Vögel vom Altar in Ascoli wieder, das Streben nach dem Ausdruck jungfräulicher Grazie führt jedoch zu Übertreibungen, so besonders in der linken Hand mit den langen gezierten Fingern und dem scharf geknickten Handgelenk.

In gewolltem Kontrast stehen diese idealisierten weiblichen Heiligen gegen den starken Naturalismus der männlichen Figuren. Mit vorgebeugtem, verkürztem Haupt steht Johannes auf dem Felsenboden, eine sehnige, donatelleske Gestalt. Die Hand ist knochig und von zahlreichen Adern durchzogen, sie deutet energisch auf den zur Taufe bestimmten Bach, dessen klares Wasser zu seinen Füßen fließt; die Einzelheiten des Schurzfells und des knittrigen Überwurfs sind ebenso liebevoll wiedergegeben wie die des kahlen Landschaftsausschnittes. Tiefernst ist der

Blick des hl. Petrus auf den Beschauer gerichtet; das mit der dreifachen Krone bedeckte, durchfurchte Greisenhaupt mit der breiten Nase und dem struppigen Bart ist häßlich zu nennen und doch voll finsterer Hoheit. Unter der Überladung mit Ornamenten in Reliefgold leidet diese sonst so farbenprächtige Tafel. Die schönste Figur unter den männlichen Heiligen der unteren Reihe ist vielleicht diejenige des hl. Dominikus. Das kahle Haupt, von der schwarzen Kapuze umrahmt, ist voll Güte und göttlicher Ergebenheit; die linke Hand an die Brust gelegt, trägt die Rechte ein Buch und eine blühende Lilie, die sich von dem Schwarz der Kutte wirkungsvoll abhebt. Die Hände sind diesmal ohne Übertreibung, einen besonderen Reiz bildet die einfache Ruhe der Farbengebung.

In der mittleren Reihe sind die Figuren des hl. Andreas mit dem langen, wallenden Bart und den starken Händen sowie die des hl. Thomas, einem feisten, porträtartigen Prälatenkopf, die schönsten. Darüber sehen wir den hl. Michael in komplizierter, goldstrotzender Rüstung mit stark verkürztem, vorgebeugtem Haupt. In der graziösen Linken die Wage haltend, führt seine Rechte das Schwert zum Schlage gegen einen grünen Teufel, dessen Erfindung der Phantasie eines Hieronymus Bosch entsprungen sein dürfte, ein Beweis für die Vielseitigkeit des Könnens unseres so oft als monoton verrufenen Künstlers. Unerschöpflich zeigt sich in den einzelnen Teilen des riesigen Altarwerks die Fülle der Einfälle, die feine Beobachtung und geduldige Wiedergabe der Einzelheiten; eine ungewöhnliche Leistung stellt dazu die technische Ausführung dar. Die Farbengebung der einzelnen Felder zeichnet sich durch ihren Abwechslungsreichtum aus.

Tafel XLII Einige Enttäuschung bereitet nach diesem verheißungsvollen Werk das Bildnis des Giacomo della Marca, welches vom Jahre 1477 datiert und für die Kirche S. Annunziata in Ascoli entstanden ist. Der lange Streit, ob in diesem Bild der hl. Bernhard oder der für die Geschichte der Marken wichtige Frate Giacomo dargestellt ist, wurde zugunsten des letzteren entschieden; ein Porträt können wir in der Darstellung jedoch nicht erblicken, da der fromme Mönch bereits ein Jahr vor Entstehung der Tafel 85jährig in einem Kloster bei Neapel gestorben war. Sicherlich erfolgte die Bestellung als postumes Erinnerungszeichen für die Stelle des frommen Wirkens des durch Papst Benedikt XIII. heiliggesprochenen Mönchs.

Crivelli gibt eine durch kirchliche Bußübungen und Fasten abgemagerte Gestalt wieder, einen hageren Greis mit scharfer Nase, eingefallenen Wangen und schmalem Mund. Die rechte Hand, welche auf die Scheibe mit dem Monogramm Christi deutet, zeigt das bei Crivelli gewohnte Hervortreten der Adern, übertrieben ist der Zeigefinger der Linken, welche ein Buch hält. Ein Stab und ein Schreibfutteral, das am Knotengürtel hängt, sind die einzigen Beigaben der in eine lange Kutte gekleideten Mönchsfigur. Der Stoffbehang des Hintergrundes ist tonlos.

Abb. 10. Paris, Musée du Louvre
Bart. Vivarini, Fra Giovanni da Capistrano

Unten rechts knien steif und unbeholfen zwei winzige Stifter. Das Bild, das an zahlreichen Stellen gelitten hat und sich, wie so viele Werke der Grande-Galerie, in verwahrlostem Zustand befindet[1]), ist heute leblos in der Farbe, fast wie eine Grisaille wirkend. Sicherlich dürfte es früher in ebenso schönem, emailartigem Schmelze geprangt haben wie der hl. Dominikus des Demidoff-Altars. Trotz des unglückseligen Erhaltungszustandes wirkt die hagere Greisengestalt in all ihrer Nüchternheit imponierend im Vergleich zu dem in nächster Nähe hängenden Bild des S. Giovanni da Capistrano von Bartolomeo Vivarini aus dem Jahre 1459 (Textabb. 10). Neben dem Naturalismus Crivelli's wirkt die konventionelle Pose des Heiligen mit der Siegerfahne theatralisch. Eine späte, auf Leinwand gemalte

[1]) Ein schmutziger Firnis bedeckt das Bild, zahlreiche alte Reparaturen. Der größte Teil der Signatur und das ganze Datum sind übermalt. Zwei Sprünge gehen senkrecht durch die ganze Tafel. Vor dem Kopf des älteren Donators droht die Farbe abzublättern.

Kopie des Giacomo della Marca, welche früher als Original gegolten hat, befindet sich in der vatikanischen Gemäldesammlung.

Tafel XLIV Wiederum klafft eine Lücke von fünf Jahren bis zum nächsten als Datum feststehenden Werk. Nur zwei Madonnenbilder können wir stilistisch in diese Zeit einfügen, da sie der Mitteltafel des Demidoff-Altares so eng verwandt sind, daß ihre Entstehung um 1478–80 angenommen werden kann. Die mit der Sammlung Esterhazy in das Museum von Budapest gekommene Madonnentafel bildet sogar in einigen Teilen direkte Wiederholungen dieses Londoner Altarstücks, vor allem ist die Zeichnung des nach links geneigten Hauptes der hl. Jungfrau fast identisch. Jegliche Sentimentalität ist nunmehr verschwunden und hat dem zierlichsten Ausdruck weiblicher Schönheit und jungfräulicher Grazie Platz gemacht. Die rechte Hand, welche hier dem auf ihrem Knie stehenden Knaben einen Apfel reicht, ist in der Zeichnung und Bewegung das Gegenspiel der Hand, welche dort den Schleier über das schlafende Kind breitet. Unter dem Kopftuch ist das Haar in der gleichen Anordnung sichtbar, die Drapierung des Mantels ist bis auf die über den Bildrand fallenden Falten analog, nicht anders der Glorienschein und die auffallend kleine, reliefierte Krone. Der blonden Jugendlichkeit der Mutter steht die kindliche Unschuld des Knaben gegenüber. Der Feinheit der Zeichnung entspricht der Geschmack der Farbengebung. Über einem rosa mit Goldstickerei verzierten Gewand ist die Madonna in einen goldenen Mantel gehüllt, der in leichtem Relief mit Ranken und Vögeln, vor allem Pelikanen und Enten, verziert ist; durch die feine Tönung des Goldes ist die Gefahr des Überreichen geschmackvoll vermieden. Das Kind trägt über einem hellroten Kleid ein grünes Leibchen mit weißer Binde, ein hell-lila Moiréstreifen dient der Gruppe als Hintergrund. Dieses blonde Bild von vorzüglicher Erhaltung ist eine der reizvollsten Madonnendarstellungen von Crivelli's Hand.

Tafel XLV Trotz der engen Verwandtschaft mit der Madonna Esterhazy, welche sich in der gleichartigen Zeichnung des Kopfes und besonders in der Verwendung desselben Stoffes für den Mantel Mariä ausspricht, müssen wir das kleine Madonnenbild aus der Jones-Collection im Viktoria- und-Albert-Museum, London, etwas später datieren. Eine auffallende Veränderung geht in der Zeichnung der Hände der jungfräulichen Mutter vor, die schmalen, spitz zulaufenden Finger und die unnatürliche Länge der Handflächen sind Neuerungen, welche wir auch in den nächsten Werken beobachten werden. Diese Übertreibung in der Gliederung der Hand ist ein neuer Schritt zur Manieriertheit, welche der nächsten Periode anhaftet; das scharf eingebogene Handgelenk der Linken und die Verzeichnung des Daumengelenks der rechten Hand bilden dabei einen Mißgriff des Geschmacks. Die Anordnung der Haare in gleichmäßig geformte metallische Locken rückt

dieses Bildchen den reifen Werken der kommenden Periode nahe. Das bis auf eine Leibbinde nackte Kind ist in den Mantel der Mutter gehüllt, mit beiden Händchen drückt es einen Apfel an sich, der Blick ist dem Beschauer zugewandt. Von dem mit einer Perlschnur geschmückten zarten Haupt der Madonna fällt der bauschige Mantel herab, der – wie bereits erwähnt – dem des Budapester Bildes gleichgeartet ist. Zu beiden Seiten des hellroten Moirévorhangs öffnet sich der Blick auf eine Landschaft, welche links blühende, auf der Gegenseite kahle Vegetation zeigt, ein Symbol für Werden und Vergehen. Die Marmorbrüstung, die links geborsten ist, wird durch eine Nelke, Veilchen und eine Fliege belebt[1]).

Dieses Bildchen der Jones-Collection im Viktoria- und Albert-Museum scheint sich großer Beliebtheit erfreut zu haben, das Motiv wurde von Malern aus Crivelli's Umgebung wiederholt aufgenommen, wofür die gleichartige Anordnung der qualitätvollen Madonna Bracht (jetzt Sammlung H. Eißler, Wien) und das rohe Schulbild der Sammlung Franchetti, Venedig (jetzt Museo Cà d'Oro), zeugen (Tafeln LXXXXI und CVI). Crivelli selbst wiederholt sich in dem Madonnenbildchen der Accademia Carrara in Bergamo, das mit der Sammlung Lochis in diese Galerie gelangte. Die Zeichnung der Hände der Madonna greift auf frühere Zeiten zurück. Das Kind, wieder fast nackt, ruht auf dem rechten Arme der Mutter und spielt wieder mit einem Apfel, der Mantel Mariä, in leichtem Goldrelief, fällt in ähnlicher Anordnung wie bei der Madonna Jones vom Hinterhaupt herab. Hinter dem leuchtend roten Moirévorhang ist wiederum links eine blühende, rechts dagegen eine absterbende Landschaft dargestellt. Auf der Steinbrüstung ist rechts die gleiche Nelke angebracht wie auf dem Bilde des Viktoria- und Albert-Museums. Die beiden Bilder zeichnen sich durch große Leuchtkraft der Farbe aus, während jedoch die Madonna Jones fast intakt ist, hat der goldreliefierte Mantel des Bildes in Bergamo wesentliche Reparaturen erlitten. Es sind dies die letzten kleinen Madonnenbilder, welche wir Crivelli's Kunst verdanken und die sicherlich der Hausandacht gedient haben; gerade diesen kleinen Werken wußte der Meister den Reiz intimer Erzählung zu geben und ihnen warmes Gefühl der Anmut und Innigkeit einzuhauchen. *Tafel XLVI*

1482 vollendete Crivelli ein großes Polyptychon für den Hauptaltar der Kirche *Tafel XLVII*

---

[1]) An dieser Stelle möchte ich auf die Besonderheit der Crivelli'schen Signatur hinweisen, da dieselbe in der vorliegenden Aufnahme vielleicht besser ersichtlich ist als auf anderen Reproduktionen. Das Signum unseres Meisters zeichnet sich durch eine Exaktheit und Schönheit der Schrift aus, welche es einem dekorativen Beiwerk gleichkommen läßt. Regelmäßig erhalten Schriftzeichen und Jahreszahlen eine plastische Wirkung durch Hervorheben der Licht- und Schattenseiten, so daß sie wie gemeißelt hervortreten. In späterer Zeit wird die Signatur häufig in goldenen Lettern auf farbigen Grund gesetzt.

S. Francesco in Force, einer Ascoli benachbarten Ortschaft des Kirchensprengels Montalto. Bei dem Einsturz dieser Kirche wurde nur die Madonnentafel gerettet und in die Chiesa Matrice überführt, wo sie Ricci bewundert hat und die schlechte Aufstellung beklagt. Durch Papst Pius VIII., der das Bild, während er Bischof von Montalto war, wohl liebgewonnen hatte, nach dem Lateran verbracht, wurde es bei der Neuordnung den päpstlichen Sammlungen des Vatikans einverleibt. Die Madonna ist ein Vorläufer des Triptychons der Brera vom gleichen Jahr, doch ist ihr im Unterschied zu dieser eine Leere eigen, welche durch die gezwungene Pose der Anordnung verursacht ist. Mutter und Kind blicken ohne gemeinsamen Zusammenhang träumerisch auf den Andächtigen, das Kind ist eine wenig erfreuliche Erscheinung, seine Beine sind verzeichnet, die Stirnlocken bilden einen Scheitel. Von großer Schönheit dagegen ist die Zeichnung der Hand, welche den Knaben hält, auch die Modellierung des Kopfes der Madonna ist lieblich und anmutig. Die schönste Zierde dieses Werkes bildet der volle, dunkelgrüne Mantel, auf dem sich wirkungsvoll in Gold und Silber das Granatapfelornament abhebt. Links unten kniet ein Dominikanermönch als Stifter in inbrünstigem Gebet; die zwerghafte Gestalt ist diesmal sorgfältiger durchgeführt, der sicherlich als Porträt behandelte Kopf individueller gezeichnet als bei den vorhergehenden Donatoren.

Reife Zeit

Mit den Werken der beginnenden achtziger Jahre sehen wir Crivelli's Stil vollkommen gefestigt, unbeeinflußt von äußeren Einwirkungen hat er in der Isoliertheit des ärmlichen Berglandes am östlichen Apennin sein eigenes Kunstempfinden so weit entwickelt, daß nur noch weniges äußeres Schulgut seine paduanische Abstammung verrät. Die Bewegung und Ausdrucksfähigkeit hat sich zu voller Freiheit durchgerungen; das Selbstvertrauen in sein zeichnerisches Können ist nun so weit gediehen, daß Crivelli die Tradition der einfigurigen Altartafeln abschüttelt und zu Gruppierungen übergeht, anfangs zögernd in paarweiser Darstellung, bald jedoch zu völliger Freiheit der Komposition gelangend.

Das vom Jahre 1482 datierte Triptychon der Brera ist in den Flügelbildern der erste Schritt zur Zusammenfassung einzelner Gestalten zur Gruppenkomposition. Für die Kathedrale in Camerino gemalt, wurde dasselbe nach dem Erdbeben im Jahre 1799, bei der die Kathedrale schweren Schaden litt, nach der Chiesa dei Padri Domenicani verbracht und gelangte 1811 nach Mailand. Von der zu dem Triptychon gehörigen, jedoch nicht von der Hand des Meisters stammenden Predella, befinden sich zwei Tafeln ebenfalls in der Brera, während das dritte Stück fehlt (Tafel LXXXVIII). Die Tafeln der Bekrönung – eine Auferstehung Christi und zwei Verkündigungstäfelchen – waren mit dem Altarwerk nach der Brera-Galerie verbracht worden. Die Auferstehung wurde jedoch bald darauf wieder abgegeben, 1832 kamen die beiden kleinen Verkündigungsbilder durch Tausch in die Hände des Antiquars Filippo Benucci und von dort in die Sammlung Städel, Frankfurt. Die ungewöhnliche Form der Ziffern in der Jahreszahl veranlaßte die alten Historiker der Marken, die Datierung als 1412 statt 1482 zu lesen, was zu der Legende der langen Lebensdauer Crivelli's Anlaß gab.

Tafeln XLVIII–L

Die beiden Flügel, welche das Mittelbild der thronenden Madonna umgeben, stellen links die hl. Petrus und Dominikus, rechts S. S. Petrus Martyr und Veneziano[1]) dar, welch letzterer in Camerino als Stadtheiliger verehrt wurde. Der majestätische Eindruck königlicher Würde, welcher von der Tafel

[1]) Im Katalog der Brera und auf dem Bildtäfelchen irrtümlich als S. Geminiano bezeichnet.

der Madonna ausgeht und der nur in der »Madonna della Candeletta« (ebenfalls Brera) ein Gegenstück hat, wird besonders durch die Erhöhung des Thrones auf zwei Stufen erzielt, wobei die obere durch einen Vorsprung der Mitte architektonisch belebt ist. Vor einem roten, ornamentierten Vorhang sitzt die hl. Jungfrau, den Kopf leicht geneigt, in den reichwallenden Mantel gehüllt, einen kostbaren goldenen Brokat mit blauen Granatapfelornamenten. Von dem mit zarter Feinheit gezeichneten Kopf fällt ein weißes Tuch auf die Schultern herab. Die rechte Hand, welche das Kind berührt, ist von edelsten Formen und aristokratischer Schönheit. Auf ihrem linken Knie sitzt das Kind und umfaßt mit beiden Händchen ein ängstlich flatterndes Vögelchen, ein von der Madonna Northbrook wieder aufgenommenes Motiv. Das hellblaue Hemdchen vereint sich zu der strahlenden, klaren Farbenfreudigkeit, durch welche sich dieser Altar auszeichnet. Die blonden Locken des Kindes bilden auf der Stirne wieder den merkwürdigen Scheitel, welchen wir bereits bei der Madonna des Vatikans beobachtet hatten. Der Thron ist von einfachem Aufbau, die rötlichen Marmorsäulen, die verschiedenfarbigen Profilierungen und die grisaille-artigen Friese sind zu der prunkenden Gestalt der jungfräulichen Mutter in geschmackvollen Einklang gebracht. Hier und dort liegen Blumen und Früchte verstreut, auf dem Mittelabsatz des Throns steht links ein Wasserglas mit Blumen, rechts eine mit Früchten gefüllte Fayenceschale, Stilleben voll feiner, bis ins letzte Detail verfolgter Beobachtung. Die edle Vornehmheit der Madonnengestalt verbindet sich so mit der glanzvollen Ausstattung der Architektur und des Details zu eindrucksvoller Geschlossenheit.

In den Flügeln sind je zwei Heilige hintereinander stehend wiedergegeben, die beiden Figuren des Hintergrundes in innigem Gebet mit der Himmelskönigin in Verbindung gebracht, die Hauptgestalten im Vordergrund jedoch fast teilnahmslos der Szene beiwohnend. Wieder steht hier die einfache Schlichtheit der frommen Dominikanermönche im Hintergrund dem Prunk des Kirchenfürsten St. Petrus und des jugendlichen Ritters S. Veneziano kontrastierend gegenüber; die beiden reichgekleideten Hauptgestalten der Flügel geben der prunkvollen Mitteltafel ein rahmenartiges Gegengewicht. Mit eingehender Individualisierung sind die Köpfe der beiden Mönche wiedergegeben, Falten und Stirnadern sind hervorgehoben, die zum Gebet gefalteten Hände werden auch hier mit einigen Übertreibungen bis ins letzte Detail durchgeführt. Das finsterblickende Greisenhaupt des hl. Petrus ist mit der einzigen Änderung der Drehung in Dreiviertelansicht demjenigen dieses Heiligen auf dem Demidoff-Altar identisch, doch ist die Gewandung womöglich hier noch reicher erfunden. Das gotisierende Rankenornament des Pluviale ist germanischen Ursprungs, es ist befremdend, auf welche Weise dieses Motiv in die fernen Marken gekommen sein mag. Kleine Bilder

für sich sind die Felder der Saumstickereien am Pluviale. Das Pektorale, durch welches das Pluviale zusammengehalten ist, der Oberteil des Kreuzstabes und die beiden Schlüssel sind freiplastische Gesso-Arbeiten und tragen dazu bei, den Reichtum der Ausstattung als übertrieben empfinden zu lassen. Ein modisch gekleideter Edelmann tritt uns im hl. Veneziano entgegen, eine neue Erfindung, der wir in den Spätwerken noch öfters begegnen werden. Das idealisierte, jugendlich schöne Haupt mit dem gewellten Haar ist mit einer roten Kappe bedeckt, ein kurzer roter Umhang läßt ein Wams aus blauem Goldbrokat mit roten, ornamentierten Ärmeln frei. Die schöngeformten Beine stecken in karminfarbenen Trikothosen, die Schuhe sind rosa getönt. Die stark verkürzte Linke, welche das Modell der Stadt Camerino hält, ist ein Beweis für das hohe zeichnerische Können Crivelli's. Die Heiligenfiguren stehen auf Marmorstufen, um die sich Fruchtgirlanden ziehen, ein gravierter Goldfond dient den Tafeln als Hintergrund und läßt das reiche Email der Farben in noch höherem Glanze hervortreten.

Die beiden Predellentafeln der Brera sind als Schülerarbeiten zu betrachten, und wir werden daher später auf diese zurückkommen. Wiederum entfaltet Crivelli seine reizende Erfindungsgabe in den beiden Verkündigungstäfelchen des *Tafel LI*
Städel'schen Instituts in Frankfurt a. M., den einzigen erhaltenen Stücken der Bekrönung[1]). Die stürmische Bewegung des Himmelsboten mit dem flatternden Mantel zeigt an, daß er soeben herbeigeeilt ist, um seine Botschaft zu überbringen. Die Rechte ist mit sprechender Gebärde erhoben, der Mund zum Ave Maria geöffnet. In jeder Bewegung drückt sich die Wichtigkeit der Botschaft aus, die den Engel ganz erfüllt. Während der himmlische Bote sich außerhalb eines Renaissancepalastes auf das Knie niederläßt, nimmt die hl. Jungfrau in tiefergebener Haltung im Innern eines Gemachs die Botschaft entgegen. Die Arme über die Brust verschränkt, kniet sie vor einem Betpult, der goldene Strahl trifft ihr jugendschönes Haupt. Das Innere des Gemachs, die Fensteröffnungen mit dem bepflanzten Albarello und dem herabhängenden orientalischen Teppich geben dem Meister wieder Gelegenheit zur Anbringung zahlreicher intimer Kleinstudien.

Vielleicht ist dieses umfangreiche Altarwerk von 1482 in Camerino selbst entstanden, jedenfalls hat Crivelli die Stadt Ascoli verlassen, und erst vier Jahre später sehen wir ihn wieder dort beschäftigt. Von den Werken der Zwischenzeit

---

[1]) Die Auferstehung der Sammlung Northbrook, welche Testi als von diesem Altarstück stammend vermutet, ist stilistisch nicht mit dem Triptychon von 1482 vereinbar. Über die beiden Verkündigungsbilder erzählt C. Ricci im Katalog der Brera von 1908, daß dieselben 1832 an Filippo Benucci zusammen mit einem Carpaccio und zwei Bildern von Niccolò da Foligno gegen einen kleinen van Goyen, einen falschen Hobbema und ein Blumenstück von Willem Heusch vertauscht worden sind.

ist uns eine sichere Provenienz nicht bekannt; da auch mit Ausnahme der Pietà Panciatichi jegliche Datierung fehlt, sind wir auf stilkritische Einreihung der diesen Jahren zuzuweisenden Bilder genötigt. Einen äußerlichen Anlaß für die Bestimmung des ungefähren Entstehungsdatums bietet uns nur »die Vision des Gabriele Ferretti« in der National-Gallery durch die Geschichte dieses Frate. Gabriele Ferretti, Prior des Franziskaner-Ordens in der Mark Ancona, entstammt der gleichen Familie wie Papst Pius IX. (Giov. Maria Mastai-Ferretti). Er starb 1456. Seine Leiche wurde während des Pontifikats des Papstes Innocenz VIII. (1484–92) in lebensfrischem Zustand aufgefunden und in der Kirche S. Francesco in Ancona beigesetzt[1]), dieselbe Kirche, für welche Crivelli schon früher das kleine Madonnenbildchen gemalt hatte, welches sich noch jetzt in Ancona befindet. Es ist daher durchaus glaubhaft, daß die Londoner Tafel dazu bestimmt war, als Erinnerung an die wunderbare Auffindung des Leichnams zu dienen und daß dieselbe demnach für die Kirche S. Francesco in Ancona bestellt worden ist. Einen Präzedenzfall postumer Verherrlichung besitzen wir in dem Bild des Frate Giacomo della Marca im Louvre. Crivelli nimmt Gelegenheit, hier

Tafel LII eine Landschaftsstudie von größerer Ausdehnung zu geben, als wir sie bisher gewohnt waren. Die Szene spielt sich vor einer Felsenhöhle ab, davor ein hoher laubloser Baum, auf dem ein Vogel in Rückenansicht sitzt, andere kahle Baumstrünke umsäumen einen Weg, welcher zu einer Stadt führt, rechts steht ein Tempel in einfacher Renaissancearchitektur. Der hl. Mönch blickt kniend in inbrünstigem Gebet auf die himmlische Erscheinung der Madonna. Diese schwebt in prachtvoller, seitlicher Verkürzung in Blau und Gold gekleidet und umgeben von einem Kranz roter und goldener Engel. Die Zeichnung des Kopfes des Betenden läßt wiederum ein Streben nach starker Individualisierung erkennen, die Darstellung nötigte den Meister auf Wiedergabe einer seiner gewohnten Typen zu verzichten. Die Hände und Füße zeigen wieder die knochige Struktur, doch ist die Härte der Konturen gemildert. In den beiden in einem Tümpel schwimmenden Enten, in den Sandalen, dem aufgeschlagenen Missale und der Vegetation findet Crivelli wieder Gelegenheit zur Anbringung des seinem Hang zum Realismus entsprechenden Detailstudiums, dabei schließt er den mit leichten Wolken belebten Himmel wieder recht unmotiviert mit dem konventionellen Früchtekranz ab. Das Gefühl für Lichtwirkung und für die Tiefe des Raums bildet einen Hauptvorzug dieser Komposition, in der jedoch die zu klein geratene Proportion des Tempels ebenso befremdend wirkt wie der zu große Kopf des hinter einem Gebüsch hockenden zweiten Mönches.

---

[1]) Buschmann, Emporium XIII, 1901 p. 331.

Der besonderen Vorliebe, welche Crivelli für die Darstellung der Beweinung Christi hegte, verdanken wir, als die künstlerisch bedeutendsten Lösungen dieses Themas, die Pietà Crawshay im Metropolitan Museum, New York, und die Pietà Panciatichi im Museum of Fine Arts, Boston. Die Pietà Crawshay zeigt die Art der Darstellung, wie sie uns bereits ähnlich von dem Altar *Tafel LIII* in Ascoli und von dem Gemälde des Fogg-Art-Museums, Cambridge (U. S. A.), bekannt ist, doch ist hier die Zeichnung zu weit größerer Klarheit vorgeschritten und die Tragik der Szene zu stärkerer Verinnerlichung gebracht. In hellen Tönen gehalten, schließt sich diese Pietà sowohl in der emailartigen Farbe als auch in der Klarheit der Linienführung den Werken vor 1486 an. Der Leichnam Christi hat das Abschreckende der früheren Ecce-Homo-Darstellungen verloren, das Haupt ist voll Milde, die Zeichnung von zarter Pinselführung. Der Anatomie des leblosen Körpers und der Zeichnung der Hände fehlt bei allem Naturalismus das Quälende der früheren Zeit, auch die Aufdringlichkeit des Gefühlsausbruchs der Schmerzensmutter und der hl. Magdalena ist einer stilleren Trauer gewichen. Das träumerische Antlitz Mariä hebt sich in prachtvollem Profil ab, Magdalena, in reichwallendem, blondem Haar, ist kummervoll nach vorwärts gebeugt. Die Buckellocken des hl. Johannes, die langgewellten Haare Christi und der hl. Magdalena nehmen einen auffallend ornamentalen Charakter an. Diese dekorative Stilisierung der Haare ist auch den nächstfolgenden Werken eigen[1]). Die Komposition geht noch auf das bereits erwähnte Vorbild Giovanni Bellini's zurück.

Während diese kleine Tafel sicherlich zu dem Abschluß eines größeren *Tafel LIV* Altarwerks gehörte, war die Pietà Panciatichi als selbständiges Bild entstanden, wofür sowohl die Art der Komposition in Hochformat als auch die Anbringung von Signatur und Datum (1485) zeugen. Crivelli hat dem Thema hier eine völlig neue Fassung gegeben, das Streben nach Befreiung von allem Traditionellen, welches dieser Periode künstlerischer Reife die Note gibt, ist hier zu glücklichster Durchführung gelangt. Der Leichnam Christi ist in ganzer Figur mit starker Verkürzung des rechten Beines gegeben, in schwebender Haltung von den drei Begleitfiguren gestützt, wird er in das reichornamentierte Marmorgrab gesenkt. Das Profil der Schmerzensmutter zeichnet sich in klarer Linie ab, es zeigt die durchgeistigten Züge einer abgehärmten alten Frau. Der Feinheit der Modellierung von Kopf und Hals entspricht die schöne Zeichnung der Hand, mit welcher sie die Brustwunde des Sohnes berührt. Die grazile Feingliedrigkeit dieser Hand setzt sich in der Verbindung der Hände des hl. Johannes und Christi fort; sichtlich ist der Künstler bemüht, sein Können in der Wiedergabe der Hände besonders

[1]) Vgl. auch die Haarbehandlung des hl. Georg im Metropolitan-Museum, New York.

zu betonen. Der Lieblingsjünger des Herrn ist die einzige Figur, welche der Trauer laut schreiend Ausdruck gibt. Die vom Schmerz durchwühlte Brust Johannes hat den Knopf des Gewandes gesprengt, ein Zeichen der feinen psychologischen Beobachtungsgabe des Künstlers. Die jugendlich schöne Magdalena blickt in stiller Resignation voll bewundernder Liebe zu ihrem Herrn auf. So gibt der Künstler jeder Figur eine verschiedenartige Rolle, jede einzelne trefflich charakterisierend. Ein reicher Stoffstreifen hängt über die Grabwand, ein anderer dient der Mitte als Hintergrund, es ist der Stoff mit dem nordisch-gotischen Rankenwerk, der uns bereits am Pluviale des hl. Petrus im Triptychon der Brera aufgefallen ist. Die Weichheit in der Modellierung des Körpers und des Kopfes Christi hat seinen Grund in alten Reparaturen, auf welche bereits Crowe und Cavalcaselle hingewiesen haben. Trotzdem ist das Bild in seinem Farbenreichtum und der Reinheit der Komposition und Zeichnung unter Crivelli's Grablegungen vielleicht die schönste.

Tafel LV Die hl. Magdalena des Kaiser-Friedrich-Museums, Berlin, wurde allgemein wegen ihrer Ähnlichkeit mit der hl. Katharina im Demidoff-Altar diesem zeitlich nahegestellt. Die klare, emailartige Farbengebung jedoch und die überaus grazile Zeichnung der Hände veranlassen uns, diese Tafel fast zehn Jahre später zu datieren. Der kapriziösen Bewegung der Hände mit dem scharf eingeknickten Ballen entspricht die Manieriertheit des Kopfes; anscheinend will der Künstler das Verführerische der schönen Sünderin zum Ausdruck bringen. Bei aller Übertreibung des Zierlichen ist diese sündige Heilige in der Tat ein reizendes Wesen, eine profane Schönheit, in den größten Luxus gekleidet. Ihr kobaltblaues, gelbgemustertes Kleid ist von einem goldgestickten Mieder aus rotem Samt umschlossen, die Ärmel sind aus gemustertem Goldbrokat. Ein hellroter Mantel mit grünem Futter liegt um die Hüften drapiert, ihr langwallendes blondes Haar, auch hier wieder ganz ornamental gezeichnet, wird durch eine Perlschnur zu kunstvollem Knoten geschlungen. Das preziöse, kokette Gebaren der Heiligen und die Art der Faltengebung, besonders am Boden, erinnert in der gotisierenden Bewegung an Martin Schongauer und an den manieristischen Meister des Bartholomäus-Altars. Auch dieses Bild ist nicht als Flügel eines Altars sondern als selbständiges Werk entstanden, da dasselbe als Flügel sicherlich nicht vom Künstler signiert worden wäre. Diese Signatur weist in der Schreibweise »RAROLI« statt CAROLI und in der Abkürzung »VENET.« zwei Anomalien gegenüber der üblichen Schreibweise auf. Von ungewöhnlicher Feinheit der Farbe und der Ausführung ist die Blumengirlande; ein grauer Moiréstreifen ist als Hintergrund gewählt.

Im Jahre 1486 finden wir unseren Meister wieder in Ascoli beschäftigt, wo er das Verkündigungsbild der National-Gallery für die Chiesa dei Minori Osser-

vanti, d. i. die Chiesa della Sa. Annunziata, vollendet. Den Anlaß zur Entstehung dieses Bildes haben wir bereits gelegentlich der Lebensbeschreibung unseres Meisters dargelegt, wir wollen jedoch hier Gelegenheit nehmen, den weiteren Wanderungen dieses Werkes nachzugehen und folgen dabei den dokumentarischen Nachforschungen Corrado Ricci's und Testi's in den Archiven der Brera. Orsini beschreibt das Bild in seinem 1790 erschienenen Buch als in dem Kloster der Minori Osservanti in Ascoli befindlich und auch A. Ricci behauptet, es habe dort in der Hauskapelle der Klosterbrüder gehangen. Sicherlich war es jedoch für die Hauptkirche der Sa. Annunziata bestimmt gewesen, zu welcher sich die jährliche Prozession zur Feier der Erinnerung an die Befreiung von päpstlicher Bevormundung – Libertas Ecclesiastica – richtete. Am 11. August 1811 wurde die Tafel in die Brera verbracht und wird dort im Aufnahmebuch folgendermaßen beschrieben: »L' Annunciata, con molte Figure, pezzi di Architettura ed Ornati... Tavola... del Crivelli. Mri Osserv. ti Annunciata, Ascoli, molto patito e scrostatto«. (No. progressivo 69, No. del Registro 730). Dann folgen die Maße: »Tavola di braccia 3 once 6 di altezza e braccia 2 once 6«. Ein braccio lombardo entspricht 0,5949 m und eine oncia 0,0495 m, was mit den Maßen des Londoner Bildes vollkommen übereinstimmt. 1820 wurde die Verkündigung an den Händler Auguste Louis de Sivry zusammen mit anderen Bildern gegen ein Caravaggio zugeschriebenes Bild »Christus und die Samariterin« getauscht, bei den Verhandlungen wird das Verkündigungsbild von der Kommission als »quadro che ha sofferto dei guasti« bezeichnet und de Sivry nennt es gar »une Oeuvre presque detruite«. Nun war aber de Sivry ein guter Kenner und gewiegter Kaufmann, der kein »fast zerstörtes« Bild in Tausch genommen haben dürfte. Die Verkündigungstafel gelangte später in die Sammlung Solly und von dort zu Lord Taunton (Mr. Labouchère), der sie der National-Gallery als Geschenk überwies. Testi wehrt sich verzweifelt gegen die Ansicht, das Londoner Bild sei mit dem von der Brera abgegebenen identisch und stellt die Behauptung auf, es müsse sich bei dem Tausch um eine andere Verkündigung Crivelli's aus der gleichen Kirche handeln, mit der einzigen Begründung, daß das Londoner Bild entgegen den wiederholten Hinweisen auf die schlechte Erhaltung vollkommen intakt sei. Die Beschreibung der Aufnahmeakte mit den übereinstimmenden Maßen und die fast lückenlose Kette der Wanderungen läßt jedoch einen Zweifel nicht zu, daß der Kommission der Brera ein Mißgriff passiert ist und sie ein vielleicht überschmiertes, aber in Wirklichkeit recht gut[1]) erhaltenes Hauptwerk Carlo Crivelli's gegen eine un-

[1]) Das Bild ist nicht »tadellos« erhalten, wie bisher allgemein behauptet wurde. Zahlreiche alte Retuschen, welche aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts stammen, sind besonders in der Palastarchitektur rechts und im Hintergrund feststellbar.

wichtige Sache vertauscht hat. Wir werden sehen, wie im Jahre 1822 auch die »Schlüsselübergabe« des Berliner Museums auf ähnliche Weise die Galeria di Brera verläßt, so wie von dort mehrere Jahre später die Verkündigungstäfelchen der Städelschen Galerie gegen Wertloses vertauscht wurden.

Tafeln LVI—LX

Die Verkündigungstafel von 1486 ist neben der »Madonna della Candeletta« das Hauptwerk Carlo Crivelli's und es würde allein genügen, ihn in die Zahl der großen Meister des endenden Quattrocento zu reihen. Frei von aller ikonographischen Überlieferung ist die Komposition von einer Größe und Eigenartigkeit der Auffassung, von einer lebhaften Phantasie der Einzelheiten und einem märchenhaften Klang des Ganzen, welche einen Vergleich mit anderen Lösungen dieses lieblichen Themas nicht zulassen. Die beträchtliche Größe von 2,07 m Höhe tut der Intimität des Vorganges keinen Abbruch, ebensowenig wird die Geschlossenheit der Handlung durch die zahllosen Einzelheiten der Ausstattung beeinträchtigt, der beste Beweis für die künstlerische Ausgeglichenheit der Komposition. Die Hauptgliederung des Bildes geschieht durch die Teilung in eine Straßenansicht und den Einblick in den intimen Raum eines reichen Renaissance-Palastes. Die Architektur des Gebäudes entspringt sichtlich der erfinderischen Phantasie unseres Künstlers, denn weder in Venedig noch in anderen reichen Städten Italiens, am wenigsten aber in den ärmlichen Marken, mag je ein ähnlicher Prachtbau als Vorbild gestanden haben, so wie auch die figürliche Staffage mehr dem ästhetischen Empfinden des Künstlers als der Wirklichkeit entspricht. Der architektonische Aufbau des Palastes mit der offenen Loggia und dem wohlproportionierten Gesims sowie der die Straße überbrückende Torbogen sind ebenso charakteristisch für den humanistischen Zeitgeist, wie die Verzierungen mit kandelaberartigen Reliefs, feingemeißelten Kapitälen, Friesen und antikisierenden Medaillons. In der Gestalt der hl. Jungfrau finden wir im wesentlichen eine Wiederholung der Verkündigungsmadonna in Frankfurt, welche vier Jahre früher entstanden ist. Der Wurf des Mantels, die über die Brust verschränkten Hände, die Haltung der vor dem Gebetpult Knienden, kehren hier in ganz ähnlicher Auffassung wieder, doch ist die Zeichnung noch zarter geworden, das Gesicht der Begnadeten von noch jugendlicherer Schönheit. Auch das Gemach, in das uns die Toröffnung Einblick gewährt, zeigt die ähnliche Ausstattung mit dem Bett, dem Betstuhl und dem Vorhang, auch hier steht vor dem vergitterten Fenster der Orvieto-Topf mit dem eingepflanzten Strauch. In der offenen Loggia ist rechts derselbe Henkeltopf auf einem orientalischen Teppich angebracht, der sich auf dem Frankfurter Bildchen auf dem oberen Fenstersims findet. Aber diese Gleichheiten bleiben rein äußerlich in Ansehung der großzügigen Unterordnung der einzelnen Details in das Ganze auf der Londoner Tafel. Erst allmählich entdecken

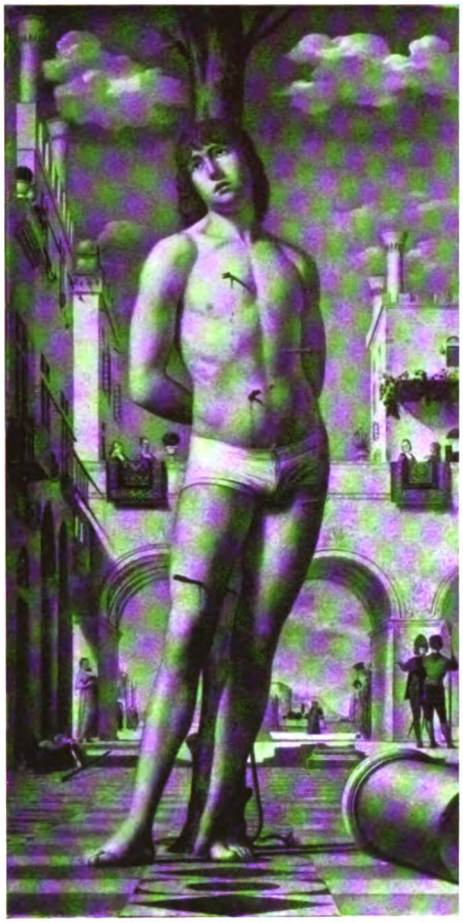


Abb. 11. Dresden, Gemäldegalerie
Antonello da Messina, Hl. Sebastian

sich dem Auge die zahllosen Einzelheiten, die der Künstler unermüdlich erfindet, die Geräte des täglichen Gebrauchs auf dem Wandbrett, der Plafond mit grün- und goldbemalten Holzschnitzereien, der Vogelbauer an der Stange mit der darauf sitzenden Taube, die Blumenvase auf dem herrlichen Perserteppich und der in den prächtigsten Farben schillernde Pfau. Mit spitzem Pinsel sind die Licht- und Schattenwirkungen modelliert, miniaturartig getreu, leuchtend im Kolorit. Auf der Straße kniet im Mittelpunkt die Gruppe des Engels Gabriel, zu dem in erstaunter Gebärde der Stadtheilige Ascoli's, S. Emidius, hinblickt. Der himmlische Bote ist von verklärter Schönheit, die Rechte hat er zum Gruß erhoben, die Linke hält den Lilienstengel. Auch hier ist wieder das Streben nach Grazie

der Handhaltung und Zeichnung der Finger in den drei Hauptfiguren betont. Der Engel trägt reichen Haarschmuck, die Flügel schillern in Rot, Braun und Gold, die Gewandung ist nicht minder gepflegt. Die Einführung des hl. Emidius in die Szene der Verkündigung ist eine sonderbare Idee, welche vielleicht einem Wunsche der Auftraggeber entsprach, sie ist aber so glücklich gelöst, daß dieser Vorgang als ganz natürlich erscheint. Fast ein Kind noch ist der Stadtheilige, die juwelengeschmückte Mitra sitzt auf seinem blonden Lockenhaupt, auf dem Knie hält er das Modell der Stadt. Dieser heilige Vorgang ist nur dem geistigen Auge sichtbar, das tägliche Leben geht unbekümmert um ihn weiter. Nur ein Mann in langem rotem Gewand, der auf dem Treppenabsatz unter dem Torbogen steht, beschattet mit der Hand seine Augen, geblendet durch den goldenen Strahl, der sich aus der Mitte einer Engelschar am Himmel auf die Stirne der hl. Jungfrau senkt. Gravitätischen Schrittes überschreitet ein Vornehmer, anscheinend ein Ratsherr, die Straße, im rückwärtigen Hof sind mehrere Figuren sichtbar, trotz ihrer Kleinheit trefflich charakterisiert. Über dem Torbogen, welcher eine Terrasse bildet, liest ein Edelmann in einem Brief, den ein Bauer überreicht. Auch hier schmücken ein Perserteppich, ein Vogelbauer und ein Blumentopf die Balustrade. In der starken Verkürzung des Palazzos auf der linken Bildseite und im Aufbau des Hintergrunds sind einige Analogien mit dem hl. Sebastian von Antonello da Messina in Dresden (Textabb. 11) auffallend. Es ist möglich, daß Beschreibungen oder Zeichnungen dieses Bildes zu Crivelli gelangten. Mit welch stärkeren Mitteln ist die Aufgabe jedoch hier gelöst!

Besondere Aufmerksamkeit verdient eine Gruppe von drei Männern, welche auf einem Treppenabsatz am äußersten linken Bildrand im Gespräch stehen und die zweifellos als Porträts gegeben sind. Es sind zwei Mönche und ein Edelmann, feingezeichnete Köpfe voll ernster Würde. Einen lieblichen Kontrast bildet dagegen ein kleines Mädchen, das in entzückender Neugierde vom Treppenabsatz herabschaut. Der Himmel ist leicht bewölkt, es herrscht eine Schwüle, die durch die Bewegung der zum Schlag flatternden Tauben versinnbildlicht wird. Die Bewegung der Vögel in ihrem Flug, im ruhigen Sitzen und Flattern, ist eine Naturstudie von feinster Beobachtung.

Fast nichts mehr ist vom alten Crivelli übriggeblieben, der Schöpfer der konventionellen einfigurigen Tafelbilder ist zu voller Freiheit der Gruppierung gelangt. Der Klassizismus antiker Motive verbindet sich ohne Zwang mit dem Realismus der Darstellung, in die Konstruktion der wissenschaftlich-exakten Perspektive gliedern sich sowohl die Hauptfiguren als auch die Staffage in vollkommener Proportion ein. Die harten Konturen früherer Werke mit ihren schwarzen Umrissen sind durch zarten Pinselstrich verschmolzen, ohne damit der plastischen

Wirkung Einbuße zu tun. Mit all den abwechslungsreichen Einzeldarstellungen geht der Meister über den Rahmen seiner Aufgabe hinaus und gibt eine Genredarstellung, ein Sittenbild des öffentlichen und häuslichen Lebens der Vornehmen, ohne dabei der heiligen Handlung die Hauptrolle zu nehmen. Es ist das letzte Bild, das uns von Crivelli's Aufenthalt in Ascoli erhalten ist, zwei weitere, für die gleiche Kirche Sa. Annunziata gemalte Werke sind verloren gegangen.

Daß die Stadt den zahlreichen Arbeiten, die der Meister dort geschaffen hat, Anerkennung zollte, geht aus der Verleihung des Bürgerrechts an ihn hervor, von der uns eine Urkunde des Jahres 1487 Kenntnis gibt. Nicht lange jedoch sollte er von dieser Auszeichnung Gebrauch machen, denn schon ein Jahr darauf finden wir ihn in Camerino als Einwohner erwähnt, um unseres Wissens nicht mehr nach Ascoli zurückzukehren. Unterwegs soll er sich, wie uns A. Ricci nach einer unkontrollierbaren Quelle berichtet, in Fermo als Gast des Conte Lodovico Vinci aufgehalten und dort neben anderen Bildern eine Tafel mit der Darstellung des hl. Petrus für das Kloster S. Domenico in Fermo gemalt haben. Diese Nachricht bildet den Grund, die »Schlüsselübergabe« des Kaiser-Friedrich-Museums, Berlin, *Tafel LXIII* auf diese Provenienz zurückzuführen. Schon Rushforth hat die Richtigkeit dieser Vermutung in Frage gestellt, mit der Begründung, daß auf der Berliner Tafel kein einziger Dominikaner, wohl aber lauter von den Franziskanern verehrte Heiligengestalten dargestellt sind, und Testi hat es dann in folgerichtiger Weise unternommen, die Herkunft dieses Bildes aus Camerino nachzuweisen. Wir haben bereits in der Lebensbeschreibung Crivelli's auf den Vertrag hingewiesen, in dem dieser sich dem Erben des Mariano di Venanzo Ronci gegenüber am 28. Oktober 1488 verpflichtet, für die Kirche S. Pietro degli Osservanti in Camerino eine Ancona zum Preise von 100 Golddukaten auszuführen. Wenn wir auch nichts Genaues über den Inhalt dieser Tafel erfahren, so liegt die Vermutung doch nahe, daß der Heilige, welcher der Kirche den Namen gab, die Hauptfigur einnehmen sollte. Aus Camerino gelangte am 24. September 1811 ein Altargemälde in die Brera, das in den Aufnahmeakten Nr. progress. 92, Nr. del registro 753, beschrieben wird als »La Madonna col Bambino che dà le chiavi a S. Pietro con altri Santi vescovi e Frati . . . Tavola. Carlo Crivelli. Camerino . . . Altezza braccia 3, once 6; larghezza braccia 3 once 4«. Es unterliegt keinem Zweifel, daß es sich hier um die »Schlüsselübergabe« handelt, die Beschreibung ist genau mit dem Inhalt des Gemäldes übereinstimmend, in den Massen besteht allerdings die auffallende Differenz von 17 cm in der Höhe, während die Breite bis auf 2 cm übereinstimmt. In Anbetracht der genauen Beschreibung in den Aufnahmeakten der Brera ist trotzdem mit Sicherheit anzunehmen, daß die Berliner Tafel nicht aus Fermo, sondern aus Camerino stammt und mit dem Auftrag von 1488 identisch ist, und sie

sich somit in der Kirche S. Pietro degli Osservanti befunden hatte. Am 13. Februar 1822 verschwindet die Tafel in einem Tauschgeschäft aus der Brera, 1839 ist sie in Rom nachweisbar[1]) und gelangt dann über die englischen Sammlungen W. Cunningham und Earl of Dudley 1892 in das Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.

Auch in diesem Bilde weicht Carlo Crivelli vollständig von der ikonographischen Überlieferung ab, nach welcher Christus, in der Herrlichkeit thronend, dem zum Oberhaupt über die junge Kirche bestellten Petrus die Schlüssel zu den Toren des Himmels und der Hölle übergibt. Vielleicht war es auch hier ein Wunsch des Auftraggebers, der den Meister veranlaßte, die hl. Jungfrau mit dem Kind als Mittelpunkt der Darstellung einzuführen, eine Aufgabe, der er mit absolutem Feingefühl der Komposition gerecht wird. Die Mittelgruppe der thronenden Maria mit dem Kinde, das dem knienden Kirchenfürsten die Schlüssel überreicht, ist in symmetrischer Anordnung von sechs Heiligengestalten umgeben, im Vordergrunde links der Bischof Emidius, dahinter Johannes Capistranus und Franziskus, gegenüber der hl. Ludwig von Toulouse als Hauptfigur mit S. Bonaventura und Giacomo della Marca. Die Symmetrie der Komposition wird durch die gleichartige Bewegung von je zwei Heiligengestalten betont, den lebhaftesten Anteil an der heiligen Handlung nehmen Franziskus und Bonaventura, während die übrigen mehr als Figuranten erscheinen. Die Madonna ist von lieblichster Schönheit, sie beugt sich leicht nach vorwärts und berührt mit zwei Fingerspitzen der rechten Hand den unförmig großen Schlüssel. Die Zeichnung der Hand mit den graziös gespreizten Fingern entspricht der Vorliebe für das spielerisch Reizvolle, welche dieser Epoche in Crivelli's Kunst eigen ist. Der pausbäckige Knabe sitzt auf dem Schoß der Mutter, im Ärmchen hält er den zweiten großen Schlüssel und blickt in kindlicher Unbesorgtheit auf den knienden Alten hin. Der Kopf des hl. Petrus hat sich gegenüber den früheren Vorbildern in nichts verändert, die scharfe Nase, die buschigen Brauen und der struppige Bart sind uns wohlbekannt, der finstere Blick weicht jedoch hier dem Ausdruck größerer Milde, ja Ergebenheit, demutvoll ist die rechte Hand auf die Brust gelegt. Die verklärte Zartheit der Himmelskönigin und die rührende Kindlichkeit des Knaben stehen der gedrungenen Gestalt des greisen obersten Dieners der Kirche in starkem Gegensatz gegenüber. Auch die übrigen Heiligenfiguren gehen auf Vorbilder zurück, denen wir bereits öfters begegnet sind, so im Polyptychon in Ascoli und im Demidoff-Altar. Doch auch hier ist die Zeichnung stärker und reicher geworden, eine Wirkung, an der die freie Gliederung in den Raum hervorragenden Anteil hat.

---

[1]) Abgebildet in Rossini, Storia della Pitt. Ital., Pisa 1839.

Die Verkürzung des schönen Kopfes des hl. Bonaventura ist ebenso glücklich gelöst wie bei dem vorgebeugten, markanten Haupte des hl. Franziskus; besonders schön ist bei diesen beiden Heiligen auch die durchgehende Modellierung der Hände. Das Beiwerk ist weniger reich als auf vorhergegangenen Werken, es beschränkt sich auf die Fruchtgirlande und zwei reizende Putten, die in fröhlicher Bewegung auf dem oberen Gesims des Renaissancethrones sitzen und die Bänder halten, an denen der Früchtekranz befestigt ist. Was an diesem Bilde jedoch ungewöhnlich erscheint, ist die silberhelle Färbung, die über dem ganzen Werke schimmert, ein Glanz von Silber und Gold und hellen, zarten Farben. Von unerhörtem Reichtum ist die Pracht der Stoffe und die Abwechslung in Kolorit und Ornamentierung. Maria trägt über zinnoberrotem Gewand einen lichtblauen, goldgemusterten Mantel. Petrus kniet in weißem Ornat mit rot-goldenen Rankenornamenten, dem zinnoberroten Pluviale des hl. Emidius steht als Farbwert der blaugrüne, mit goldenem Lilienmuster gezierte Mantel des hl. Ludwig gegenüber. Vor dem Thron hängt ein rosa Goldbrokat, den Hintergrund der Heiligengruppen dagegen bildet ein hellgrauer, karminrot gemusterter Teppich, über dem ein leichtbewölkter Himmel den Abschluß bildet. So ist hier durch die bewußte Vermeidung von Hochgold und sonoren Farben eine Atmosphäre von himmlischem Glanz erzielt, welcher dem heiligen Vorgang eine besondere Note der Feierlichkeit verleiht. Dieses Schwelgen in himmlischem Prunk, das Loslösen von allem Konventionellen in der szenischen Anordnung zeigt den Höhepunkt, zu dem die Kunst Crivelli's nunmehr gelangte, in charakteristischer Weise. Dieses Erreichen höchster Reife trägt aber zugleich schon den Keim des Abgleitens in virtuose Willkürlichkeit und der Übertreibung von Gefühl und Ausdruck in sich, welcher einem großen Teil der Werke der Spätzeit zu Schaden gereichen soll.

Spätzeit

Carlo Crivelli muß um die achtziger Jahre des 15. Jahrhunderts zu großem Ansehen gelangt sein, er beherrscht vollkommen die künstlerische Produktion in den Marken, die Aufträge fließen ihm in ununterbrochener Folge zu. Komposition, Bewegung und Gefühlsausdruck bemeistert er mit vollkommener Freiheit und beherrscht auch die Technik in einer Weise, welche ihn jede Schwierigkeit spielend überwinden läßt. Da ergreift ihn das Geschick so vieler Künstler, welchen der uneingeschränkte Erfolg und das dadurch hervorgerufene große Selbstvertrauen zum Fallstrick wird. In falscher Einschätzung der eigenen Fähigkeiten glaubt er sich alles erlauben zu dürfen und spielt im Virtuosentum, die frühere Ernsthaftigkeit im Ringen nach künstlerischen Werten unterschätzend. Die Folge davon sind Übertreibungen nach der Richtung, welchen er seine Erfolge zu verdanken hatte, Suchen nach neuen Effekten, denen er nicht mehr gewachsen ist. Gewiß gelingt ihm noch einmal ein Meisterstück in der herrlichen »Madonna della Candeletta«, es ist aber ein letztes Aufflammen, das in dieser Periode seines Wirkens fast vereinzelt dasteht. Auch lobenswerte Bilder, wie die beiden Grablegungen des Vatikans und der Brera können nicht darüber hinwegtäuschen, daß der Meister den Zenith seiner Kunst überschritten hat und daß unter dem Prunk des Äußerlichen das innere Erleben verloren gegangen ist.

Tafel LXIV Ein charakteristisches Beispiel der verkümmerten Verinnerlichung ist die Kreuzigung der Brera, welche 1811 aus der Kirche der Padri Domenicani in Camerino nach Mailand verbracht wurde, ursprünglich aber sich in der Kathedrale von Camerino befunden hatte. Nach den vorhergegangenen Meisterwerken hätten wir eine andere Lösung dieser für dramatische Wirkung besonders geeigneten Szene erwarten können. Maria und Johannes sind nahe an das Kruzifix herangerückt, sie richten in fast gleichmäßigem Profil den Blick auf den Heiland, ihr Schmerz bleibt jedoch eine theatralisch-leere Maske, so wie auch die Geste der gerungenen Hände Mariä oder der erhobenen Hand Johannes jeder Verinnerlichung entbehrt. Der Körper des Gekreuzigten ist wohl mit Fleiß und gutem anatomischem Wissen durchgebildet, er ist jedoch in seiner Gedrungenheit und der gequälten Verdrehung unerfreulich. Die Linie, welche den Himmel vom Gold-

grund trennt und den Körper Christi durchschneidet, trägt zu dem Eindruck des Unbehagens bei. Dagegen zeigt diese letzte größere Landschaftsdarstellung die Vorzüge, welche wir bereits bei der »Vision des Gabriele Ferretti« beobachten konnten, die räumliche Tiefe mit der lichtvollen Atmosphäre, die stimmungsvolle Hügellandschaft mit der bizarren Felsbildung im Vordergrund und mit den charakteristischen Baumgruppen.

Vielleicht ist dem Meister die pathetische Leere dieses Werkes zum Bewußtsein gekommen, denn in den beiden großen Lunetten der vatikanischen Gemäldegalerie und der Brera, die der Kreuzigung zeitlich nahestehen, sucht er wieder all den Prunk der Ausstattung, die prächtige Farbenskala, die zarte Zeichnung hervor, welche er mit so viel Geschmack seinen früheren Werken verlieh. Aber diese äußerliche Bravour bildet keinen Ersatz für die Wahrhaftigkeit des Fühlens. Die Pietà der vatikanischen Gemäldegalerie dürfte kurz vor 1490 entstanden sein, da in der Signatur der Titel »miles« noch fehlt. Wohl lassen sich hier Reminiszenzen an die früheren Kompositionen der Grablegungen Crawshay und Panciatichi beobachten, die Anpassung in die Lunettenform machte jedoch die Anlage in die Breite erforderlich, und dieses Problem der Raumfüllung ist hier in meisterhafter Art gelöst. Sehen wir von den Verzerrungen der Gesichter ab, welche den leidenschaftlichen Schmerz zum Ausdruck bringen sollen, so ist die Zeichnung jeder einzelnen Figur von vollkommener Schönheit und bis in die letzten Details in liebevoller Weise durchgeführt. Vom technischen Standpunkte aus gehören die beiden Lunettenbilder sogar zum Gepflegtesten, das wir von Crivelli's Hand besitzen. Die reiche Pracht der Ausstattung drückt sich besonders in dem Gewand der schmerzgebeugten Magdalena aus, in dem prächtigen roten Goldbrokat, welcher den beiden Mittelfiguren als Hintergrund dient und über die Grabwand fällt, sowie in der ornamentalen Ausstattung des Sarkophags. Der Leuchter mit der brennenden Kerze und die Salbbüchse, beides Goldschmiedewerke in reichem Renaissancegeschmack, beweisen, daß die Freude an liebenswürdigen Erfindungen noch im Meister lebt. Eine Schar goldener und blauer Engelsköpfe in allen möglichen Ansichten und Verkürzungen drängen sich im Hintergrund in so voller Schar, daß der Himmel verdunkelt wird, die tiefen Farben der Hauptfiguren heben sich davor in vollen Tönen ab. Die liebevollste Pflege ist hier wieder den Händen gewidmet, und im Werke Crivelli's gibt es nicht viel Schöneres, als die Verbindung des rechten Armes Christi mit den Händen Magdalenens und Mariä. Nur einem Meister von erlesenem Geschmack konnte der Zusammenschluß von drei Figuren und der Rhythmus der Bewegung durch ein so einfaches Mittel gelingen.

Tafeln LXV–LXVI

Etwas später dürfte die Pietà der Brera enstanden sein, welche dort auf die-

Tafel LXVII

selbe Provenienz wie die »Krönung Mariä« vom Jahre 1493 zurückgeführt wird. Wir haben hiefür jedoch keinen Beweis, im Gegenteil, A. Ricci erwähnt die Grablegung nicht bei seiner Beschreibung des soeben genannten Bildes. Die gegenwärtige Aufstellung der beiden Tafeln der Grablegung und der Krönung Mariä in der Brera zeigt deutlich, daß sie nicht zusammengehören, ein Bild beschwert das andere und jedes einzelne könnte durch eine Trennung in der Wirkung nur gewinnen. Die Komposition ist im wesentlichen die gleiche wie in der vatikanischen Pietà, jedoch hier im Gegensinn umgruppiert. Der Körper Christi – dort nach rechts gerichtet – beugt sich hier nach links zurück, in gleicher Weise sind die drei Begleitfiguren vertauscht. Während die äußere Pracht der Ausstattung und die gediegene Durchführung der Zeichnung der Pietà in Rom keineswegs nachsteht, wird die Empfindung der Trauer vollends zu einer theatralischen Pose. Johannes und Magdalena scheinen eher verstimmt als ergriffen, das Pathos der Schmerzensmutter ist voll unnatürlicher Ruhe. Eine Schaustellung grausamer Details ist der Leichnam Christi mit dem eingesunkenen Unterleib, den scharfen Linien des Kehlkopfs und der unermüdlichen Sucht nach anatomischen Einzelheiten. Die Hände bilden wieder den Gegenstand besonderen Studiums, es ist staunenswert, mit welchem Sicherheitsgefühl Crivelli trotz aller Manieriertheit die Bewegung der Hände abwechslungsreich zu gestalten vermag. In der linken Ecke der Komposition ist wie ein Stilleben ein aufgeschlagenes Missale vor einer brennenden Kerze und ein Schreibzeug angebracht, reiche Goldbrokate schmücken den Hintergrund und die Grabwand. Trotz der vollen Farbenskala der Gewandungen herrscht ein schwerer, brauner Gesamtton vor, eine Eigenheit fast sämtlicher später Werke, woran vor allem das bräunliche Inkarnat Schuld trägt. Während in früheren Epochen das Inkarnat einen rötlichen Ton mit hellgrauen Schattierungen aufweist, herrscht in dieser Pietà und in sämtlichen folgenden Werken mit Ausnahme der »Madonna della Candeletta« ein bräunlichroter, schwerer Fleischton vor und beeinträchtigt die Leuchtkraft in ungünstiger Weise.

Tafeln LXVIII bis LXIX

Noch einmal schwingt sich die künstlerische Natur Carlo Crivelli's zu einem Meisterwerke auf, das wir sogar mit der Londoner Verkündigungstafel als die vollkommenste unter seinen Schöpfungen bezeichnen können. Es ist dies die majestätische »Madonna della Candeletta« der Brera, ein Werk von wahrhaft königlicher Vornehmheit und hoher dekorativer Wirkung. In strenger, symmetrischer Vorderansicht sitzt die göttliche Jungfrau auf hoher Marmorbank, ihr blondes, gekröntes Haupt ist in zartem Oval geformt und strahlt in jungfräulicher Reinheit, von den schmalen Schultern fällt der Mantel herab, dessen dunkelblaue Palmettenornamente sich kräftig von dem goldenen Brokatgewebe abheben. Unter

dem Mantel wird das dunkelrote Kleid mit golddurchwebten Ärmeln sichtbar, ein weißer Kopfschleier fällt in schönen Falten über die Schultern. Der reinen Schönheit der Gestalt entspricht die edle Formung der Hände; ohne jede manieristische Geziertheit hält sie in der Linken eine Birne, während die Rechte den auf dem Knie sitzenden Knaben stützt. Dieser ist in seiner reizenden strampelnden Bewegung sichtlich dem Kinde auf dem nebenan hängenden Triptychon von 1482 nachgebildet, doch scheint er noch ungezwungener in seiner kindlichen Anmut. Das rosa Leibchen ist mit einer weißen Binde umwickelt, mit der Rechten hält er den Stiel der Birne und blickt mit vorgeneigtem Kopf zum Beschauer. Die hoheitsvolle Wirkung, welche von dieser Gruppe ausgeht, wird durch die laubenartige Umrahmung mit dem Früchtekranz gesteigert, ein ganz neues Motiv, das den feinabwägenden Sinn des Meisters für dekorativen Ausgleich vor Augen führt und die vollkommenste Geschlossenheit der Komposition bewirkt. Auf der Stufe des Marmorsitzes breitet sich zu Füßen der Madonna ein Stoff von besonderer Farbenpracht aus, ein Goldbrokat mit schwarzen und roten Ornamenten, in dessen vorderste Palmette mit deutlicher Absicht Lilien hineinkomponiert sind, welche in einer schwarzen Vase mit gotisierenden Goldornamenten stecken. Dieses einfache Stilleben in Schwarz und Weiß vor dem prachtvollen Hintergrund ist die schönste Erfindung unter Crivelli's zahlreichen Einfällen für scheinbar Nebensächliches. Mit Ausnahme der Bewegung des Kindes, auf dessen Verwandtschaft mit dem Altar um 1482 bereits hingewiesen wurde, ist dieses Bild in seiner ganzen Anordnung und in seiner Erhabenheit unter den Werken unseres Meisters ganz isoliert.

In der Mitte der untersten Marmorstufe befindet sich auf hellblauem Streifen in prachtvollen goldenen Lettern die Inschrift: ✦ KAROLVS ✦ CHRIVELLVS ✦ VENETVS ✦ EQVESLAVREATVS ✦ PINXIT ✦· Testi bereits hat nachgewiesen, daß das vierte Wort ursprünglich »Eques Aureatus« gelautet haben muß und erst von späterer Hand in »Laureatus« umgewandelt worden ist. In der Tat läßt sich ohne Schwierigkeit erkennen, daß das L des Wortes Laureatus mit den übrigen schönen Schriftzeichen nichts zu tun hat, ein Vergleich mit den beiden L des Wortes CHRIVELLVS macht dies noch deutlicher. Während sämtliche Worte der Inschrift — wie dies häufiig in Signaturen Crivelli's der Fall ist — durch ein kleines Ornament in Kreuzform voneinander getrennt sind, fehlt dieses Zeichen zwischen den beiden Worten des Titels, an seine Stelle ist eben von späterer Hand das L eingezwängt worden. Die Inschrift hat also ursprünglich Eques Aureatus gelautet. Die durch diese Fälschung hervorgerufene Vermutung von einer weiteren Standeserhöhung unseres Künstlers durch den Prinzen Ferdinand von Capua nach Verleihung des Titels »miles« entbehrt somit jeden

Grundes[1]). Dieser Irrtum hat weiterhin dazu geführt, die »Madonna della Candeletta« als letztes unter die Werke Crivelli's einzureihen. Die vier mit »miles« bzw. »militis« signierten Schöpfungen, welche am Ende seiner künstlerischen Laufbahn stehen, zeigen jedoch eine so stark dekadente Linie, daß die »Madonna della Candeletta« stilistisch nicht nach ihnen denkbar ist. Ein äußerlicher Anlaß, dieses Werk als erstes nach der Titelverleihung, also nach dem 11. April 1490, in das Oeuvre des Meisters einzureihen, ist die Provenienz aus der Kathedrale von Camerino, für die kurz vorher eine Reihe von Gemälden entstanden war, während die übrigen Werke der letzten Periode uns nach Matelica, Fabriano und Pergola führen.

Tafel LXX Bei der Erdbebenkatastrophe in Camerino im Jahre 1799, welcher die Kathedrale zum Opfer fiel, wurde die »Madonna della Candeletta« nach der Dominikanerkirche verbracht und gelangte von dort 1811 zusammen mit einem Flügelbild der gleichen Herkunft in die Brera. Der ziemlich beschädigte und am unteren Rand um 18 cm verkürzte Altarflügel mit den hl. Augustin und Hieronymus wurde 1883 im Tausch an die Accademia, Venedig, abgegeben. Ein Zimmermann fand am Anfang des 19. Jahrhundert bei Aufräumungsarbeiten unter dem Schutt der alten Kathedrale den zweiten Flügel mit den hl. Petrus und Paulus und auch dieses Fragment konnte später durch Ankauf dem Gegenstück vereint werden. Auf dem zweiten Flügel ist nur noch die Figur des hl. Paulus vollständig erhalten, während von S. Petrus die linke Hälfte des Körpers und des Kopfes fehlt. Trotz dieser Schäden zeichnen sich diese Werke durch eine statuarische Großzügigkeit aus, welche der majestätischen Anlage des Mittelbildes keineswegs nachsteht. Wir werden in diesen markanten, trefflichen Gestalten mit der plastischen Lichtwirkung und den charaktervollen Köpfen an Werke eines Luca Signorelli erinnert, das höchste Lob, das einem in sich unabhängigen Meister gespendet werden kann. Vergebens werden wir im Werke Crivelli's nach schöner charakterisierten Köpfen als denen des hl. Augustin und Paulus suchen, auch Rushforth hat dies gefühlt, als er in Unkenntnis der Zusammengehörigkeit mit der »Madonna della Candeletta« diese Flügel der Berliner Tafel der »Schlüsselübergabe« anreihte. Petrus und Paulus sind in die Lektüre der Heiligen Schrift vertieft und erhalten durch dieses Thema die größte kompositionelle Geschlossenheit. Die Hand, welche das Schwert stützt, und die des Petrus, welche das Buch hält, sind in ihrer Verkürzung zeichnerische Meisterstücke, so wie auch die sonstigen Details der beiden Tafeln mit den Schöpfungen der besten Jahre wetteifern. Die Gestalt des hl. Hieronymus fordert zu einem Vergleich mit derselben Figur auf dem »Odoni-

[1]) Auch Mantegna nennt sich miles und eques auratus. Über die Gleichbedeutung der beiden Titel: Testi p. 256 f.

Altar«, dem nächsten zu betrachtenden Werke, heraus. Es ist der gleiche Kopf, die gleiche Faltengebung, die gleiche Ausstattung, verschwunden aber ist in dem späteren Bilde die Kraft der Zeichnung und Charakterisierung, vor allem aber der klare Schmelz des Kolorits. In den zahlreichen Heiligenfiguren der vier Werke aus des Meisters letzten Jahren wird uns keine Gestalt mehr begegnen, welche an die schlichte Größe der Figuren vom Triptychon der »Madonna della Candeletta« erinnert.

In der an Werken Crivelli's so reichen National-Gallery in London sind mit einer Ausnahme sämtliche mit dem Titel »miles« bezeichneten Gemälde vereint. Das früheste ist der »Odoni-Altar«, auch »Madonna della Rondine« genannt, welche die Familie der Odoni für eine Kapelle der Franziskanerkirche in Matelica ausführen ließ. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde das Altarwerk von dem als Kirchenpfleger bestellten Conte Luigi de Sanctis fast mit Gewalt entwendet und verkauft. Dargestellt ist in der Haupttafel die Madonna zwischen den hl. Hieronymus und Sebastian, in der Predella die hl. Katharina in Halbfigur, der hl. Hieronymus in der Wüste, die Geburt Christi, die Marter des hl. Sebastian und St. Georg zu Pferd. Die Haupttafel zeigt deutlich, wenn auch noch nicht in dem Grade der spätesten Werke, die Schwächen, welche dieser Periode unseres Meisters anhaften. Die Madonna steht in ihrem Typus am nächsten derjenigen der Berliner »Schlüsselübergabe«, die Zartheit der Bewegung macht jedoch hier einer stummen Pose Platz, über welche die immer noch feine Zeichnung des Kopfes und der Hände nicht hinwegtäuschen kann. Liegt in dem träumerischen Ausdruck der hl. Jungfrau immerhin noch einiger Reiz, so versagt die Zeichnung in der Figur des Knaben vollständig; steif und unbeweglich sitzt er auf dem Knie der Mutter und blickt mit leeren Augen vor sich hin. Es fehlt auch jede Verbindung zwischen den beiden heiligen Männern, welche wie nach Effekt haschend auf der Bühne stehen und den Beschauer auf ihre Anwesenheit hinweisen. Ein süßlicher Modegeck ist der hl. Sebastian im phantastisch reichen Gewand eines Edelknaben, mehr ein durch die Kleidung interessantes Kulturbild als ein Märtyrer der heiligen Kirche. Er hat sein Vorbild in dem hl. Veneziano des Altars von 1482, dort noch eine immerhin männliche Figur, hier jedoch ein Weichling, dem nur dekorativer Wert zukommt. Etwas erfreulicher ist die Gestalt des hl. Hieronymus, der – wenn er auch nicht an die würdige Haltung seines Vorbilds vom Triptychon der »Madonna della Candeletta« heranreicht – doch immerhin in der Zeichnung des Kopfes und der Hände etwas mehr befriedigt. Eine recht unglückliche Beigabe ist der Löwe zu seinen Füßen, ein Tier, das unserem Meister nie recht gelingen wollte. Dem Mangel an geistigem Gehalt der Heiligendarstellung

Tafeln LXXI bis LXXIII

steht die weltliche Pracht der Ausstattung schroff gegenüber, die reichsten Brokate sind für die Gewänder und die Drapierungen gewählt, Fruchtgehänge umkleiden die unterste Thronstufe ähnlich den Flügeln des Altars von 1482. Auf der Marmorwand des Hintergrundes stehen zwei mit Blumen gefüllte Gefäße, auf dem obersten Gesims des Throns sitzt in Rückenansicht eine Schwalbe, Einzelstudien voll liebevoller Beobachtung und gepflegter Ausführung.

Das kleine Format der Predellenbilder dieses Altares bietet unserem Meister noch einmal Gelegenheit für seine Vorliebe zu intimer Darstellung. Die Einöde des hl. Hieronymus belebt er mit allerlei Tierstudien, einem Reh in Rückenansicht, einem Geier auf dem Kruzifix, einem Storch in der linken Bildecke. Rechts öffnet sich der Blick in die Felsengrotte, eine offene Bretterhütte zeigt die kümmerlichen Gerätschaften des Einsiedlers. In der Geburt Christi geht die Gestalt Mariä vollständig auf die Verkündigungsmadonna der Städel'schen Galerie in Frankfurt zurück, Kopf, Haltung und Faltenwurf sind mit geringen Veränderungen übernommen. Die verkürzte Gestalt des schlafenden Josef, der Einblick in den Stall, die Landschaft mit dem Schafhirten sind den kleinen Landschaftsdarstellungen der früheren Zeiten fast ebenbürtig. Die hervorragendste zeichnerische Leistung im ganzen Werke bilden jedoch die Aktfiguren der drei Bogenschützen in der Darstellung der Marter des hl. Sebastian. Diese kräftigen in Bewegung und Modellierung gleich vorzüglichen Gestalten sind im Werke Carlo Crivelli's überraschend, man wäre verleitet an eine Vorlage Antonio Pollajuolo's zu glauben, von dem sich ja Zeichnungen im Besitz Squarcione's befunden hatten. Der Rhythmus der abwechslungsreichen Bewegungen hat seinen Ursprung sicherlich im florentinischen Contrapost, wir werden in Venedig und Padua vergeblich nach ähnlichen kraftvoll bewegten Gestalten voll Ebenmaß suchen. Daß die starken Figuren der brutalen Schergen nicht auf Crivelli's eigene Erfindung begründet sind, zeigt der Kontrast zu dem gemarterten Heiligen selbst, der in der schwachen Manieriertheit der Bewegung von der Gruppe der Bogenschützen auffallend absticht und in die gegenwärtige Stilepoche unseres Meisters vorzüglich hineinpaßt.

Von den beiden äußeren Tafeln der Predella fesselt der hl. Georg durch die Ursprünglichkeit der Bewegung, das Pferd vor allem ist im Aufbäumen und in der anatomischen Struktur vorzüglich beobachtet. Ein Vergleich mit der früheren Lösung dieses Themas im Gardner-Museum, Boston, läßt erkennen, welche Freiheit der Wiedergabe sich Crivelli angeeignet hat, wie sehr ihm jedoch die Lieblichkeit poetischer Stimmung und besonders der feine Schmelz des Kolorits abhanden gekommen sind. Die fast monotone Tonlosigkeit setzt sich in der Halbfigur der hl. Katharina fort, in deren Kopf sich die Magdalena des Berliner Museums wiederholt. Die preziöse Linienführung des Berliner Vorbildes wird hier jedoch

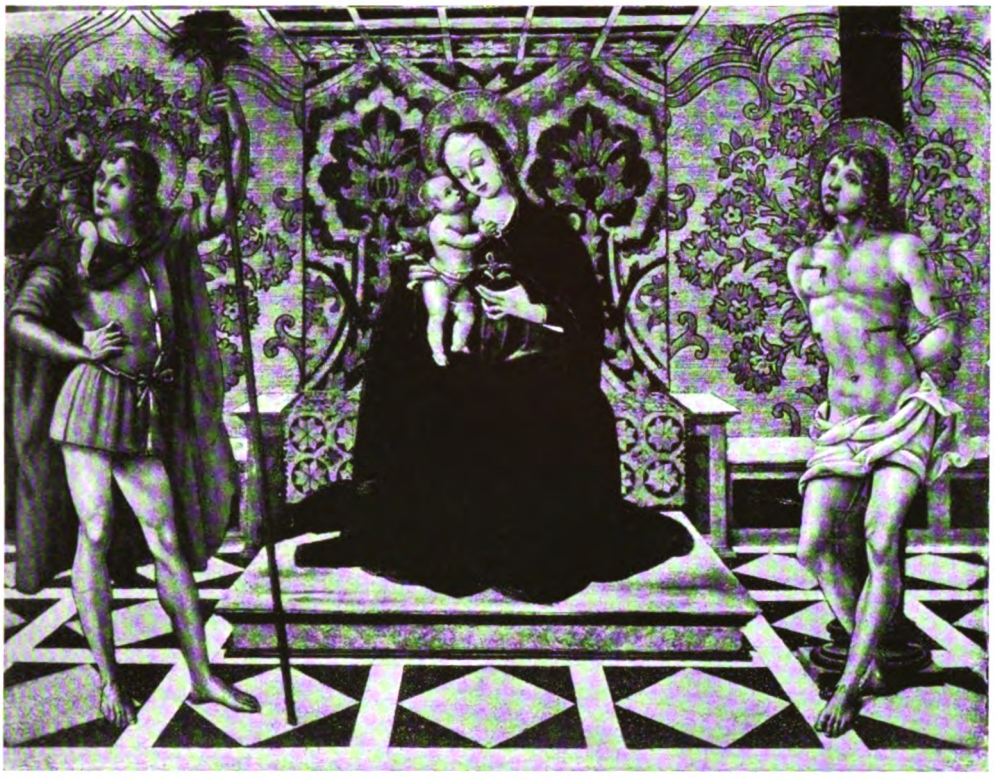


Abb. 12. Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut. Fiorenzo di Lorenzo, Thronende Madonna

zu einer schematischen, gefühlsleeren Nachbildung, Nase und Kinn sind spitz, die Modellierungen entbehren der früheren Gepflegtheit.

Die tonlose Farbengebung dieser Predella ist auch der Kreuzigungstafel *Tafel LXXIV* der Sammlung Spiridon, Paris, eigen. Der vielfach gespaltene Felsenboden zeigt kümmerliche Vegetation, zwischen Steinen wächst spärliches Gras, hier und dort stehen laublose, dünne Bäume. Bizarre Felsbildungen und ein Ausblick auf das Meer schließen die öde Landschaft ab. Die Gestalt des Gekreuzigten steht dem Kruzifixus auf dem Gemälde der Brera nahe, doch sind auf der Tafel der Sammlung Spiridon Oberkörper und Beinstellung weniger gequält. Die Figuren Mariä und Johannes dagegen sind hier bewegter, aber trotzdem gelingt es dem Meister nicht, den Schmerzensausbruch überzeugender zu gestalten. Während das leidvoll gesenkte Haupt Christi in seiner zarten Modellierung und feinen Zeichnung das frühere Kreuzigungsgemälde der Brera übertrifft, sind die Köpfe der beiden Gestalten unter dem Kreuz auch hier ohne jede Liebe behandelt, die Konturen sind hart, die Zeichnung unschön. Von der

tiefempfundenen Trauer der früheren Grablegungen lebt in diesen Kreuzigungstafeln nur noch der äußere Schein weiter. Bemerkenswert ist der kleine Landschaftsausblick auf das mit Schiffen belebte Meer, ein Versuch, welchen wir in keinem anderen Werke Crivelli's antreffen.

Tafel LXXV Die gleichen Tugenden und Fehler der Haupttafel des »Odoni-Altars« lassen sich in der Ancona von 1491 mit der Madonna zwischen den hl. Franziskus und Sebastian weiterverfolgen, doch ist der erste Eindruck, der von dieser Tafel ausgeht, noch enttäuschender. Wohl ist der Kopf der hl. Jungfrau fein gezeichnet und anmutvoll, das Motiv jedoch, wie sie das Kind an sich preßt, das in dem frühen Bild von Macerata so stimmungsvoll gelöst war, gibt uns hier nicht die Überzeugung wahrer Mutterliebe. Die rechte Hand mit den zusammengepreßten Mittelfingern ist auffallend unlogisch. Das Kind läßt in seiner schwerfälligen Gedrungenheit nichts mehr von der fröhlichen Anmut der früheren Bambini erkennen. Noch schlimmer ist es mit den süßlichen Figuren der beiden Heiligen bestellt, es sind kraftlose, in ihrer tänzelnden Stellung und dem leeren Gesichtsausdruck langweilige Gesellen. Ein Vergleich mit der einfachen, in ihrer Verzückung überzeugenden Gestalt des hl. Franziskus des Museums in Brüssel verdeutlicht den Niedergang der Kunst unseres Meisters in greifbarer Weise; der kräftige Naturalismus dieser Figur des Monte Fiore-Altars hat mit dem schwächlichen Manierismus dieses Londoner Altars nichts mehr gemein. Nicht besser ist es mit dem hl. Sebastian bestellt, in dem zum ersten Mal durch enge Anlehnung an Fiorenzo di Lorenzo umbrische Einflüsse bemerkbar werden (Textabb. 12). Mit Pfeilen gespickt lehnt der Märtyrer an einer kostbaren Marmorsäule; wenn er auch nicht mehr die königlichen Gewänder des gleichen Heiligen auf dem vorhergehenden Altar trägt, so ist er doch ein Dandy geblieben, kokett mit seinem süßlich-schönen Kopf, geschmacklos in der tänzelnden Bewegung.

Die Herkunft dieses Altarblattes ist uns unbekannt, wir können jedoch aus der zu den Füßen des hl. Franziskus knienden Stifterin entnehmen, daß dasselbe für eine Nonnenkirche des Franziskanerordens bestimmt war. In einer am untersten Bildrand in prächtigen Buchstaben befindlichen Inschrift teilt uns die Stifterin mit, daß ihre Schenkung nicht mit unbeträchtlichen Kosten, »aere proprio non modico« verbunden war. Dieser Stoß-Seufzer ist bei der luxuriösen Ausstattung, welche der Meister auch dieser Tafel angedeihen ließ, wohl verständlich. Reiche Goldbrokate bedecken den Hintergrund, der Marmorthron steht vor blaugrünem, mit goldenen Ornamenten geziertem Fond, eine Vase mit Lilien und ein Wasserglas mit Rosen, in der gewohnten zarten Ausführung derartiger Details, schmücken den Thronsitz.

Die Veränderung, welche Crivelli's Kunst in den letzten Jahren erfahren hat,

läßt vermuten, daß er mit der künstlerischen Produktion des nahen Umbrien in Kontakt getreten ist. Die weiche, stimmungsvolle Darstellungsweise der Umbrer konnte er jedoch mit seinem Temperament und seiner gewohnten Malweise schlecht vereinen, und in dem Bestreben, sich der modernen Auffassung anzupassen, geht sein Bestes unter, um nur noch das Äußerliche, Dekorative bestehen zu lassen. Es ist ein Mißverstehen der umbrischen Kunst, ein Aufgreifen des Weichen, Stimmungsvollen, welches ihr nur äußerlich anhaftet, und ein Außerachtlassen des Wesentlichen, der gefühlsreichen Seele. Ist diese Wendung bereits in den beiden zuletzt besprochenen Altären der National-Gallery erkennbar, so kommt die Anlehnung an umbrische Kunst in der »Madonna in Ekstase« und in dem letzten Werk, der »Krönung Mariä«, deutlich zum Ausdruck.

A. Ricci erwähnt eine »Vergine concetta«, welche di Padri di S. Francesco in *Tafel LXXVI*
Pergola dem Meister im Jahre 1492 bestellten, und welche »vor kurzem verkauft worden sei«. Es erscheint als sehr wahrscheinlich, daß die Londoner Tafel mit diesem Bilde identisch ist. Die »Madonna in Ekstase« verbindet die eucharistische Doktrin der Unbefleckten Jungfrau mit der Gekrönten Mutter Jesu, die Mystik von der Erfüllung des göttlichen Willens, und diese Idee drückt sich auch in der ruhigen und ergebenen Gestalt Mariä aus. Die Hände sind ohne jegliche Übertreibung so über die Brust gefaltet, daß sich die Fingerspitzen berühren, der Ausdruck des ovalen Kopfes wirkt jedoch eher schmachtend als von göttlichem Geiste erfüllt. Durch die Einführung einer halbrunden Marmorbalustrade soll Raumtiefe gewonnen werden, diese Illusion wird jedoch durch den rosa Goldbrokatstreifen zerstört, an dem die Madonna zu kleben scheint. Eine Stange, an welcher der Vorhang befestigt ist und an der noch außerdem Früchte in einer Weise hängen, als ob sie trocknen sollten, bilden eine unkünstlerische Schnittlinie hinter dem Hals der Madonna. Auf einen ähnlich verfehlten Vorgang haben wir bei der Kreuzigung der Brera hingewiesen. Der in künstlerischer Hinsicht wertvollste Teil der Tafel ist der obere Abschluß mit den beiden Engeln, welche eine Krone und, in Rundbogenform, das Spruchband über das Haupt der Begnadeten halten, und mit dem in der Engelsglorie erscheinenden Gottvater. Hier zeigt sich aufs deutlichste die neue Wandlung im Stile unseres Meisters, die Befruchtung durch umbrische Kunst. Möglich, daß Crivelli mit Zeichnungen Melozzo da Forli's bekannt wurde, der um die Mitte der achtziger Jahre Entwürfe für die Ausschmückung der Cappella del Tesoro im nahen Loreto und für den Palazzo degli Anziani in Ancona lieferte. Die vorzügliche Bewegtheit der Engelsfiguren, die prächtige Verkürzung in der Gestalt Gottvaters sprechen dafür. Liebliche Einzelstudien bietet uns der Meister wieder in den Blumenstücken in dem Orvieto-Krug und der Glasflasche; das Fries mit den Elefantenköpfen, welches

dem Berliner Magdalenenbild als unterster Abschluß dient, nimmt der Künstler hier als Bekrönung der Marmorbalustrade wieder auf. In der Farbengebung herrscht der für diese Periode charakteristische bräunliche Gesamtton vor, woran der schlechte Erhaltungszustand auch wesentlichen Anteil hat.

Tafeln LXXVII bis LXXVIII

Mit der großen Altartafel der »Krönung Mariä« vom Jahre 1493 aus der Kirche S. Francesco in Fabriano endet das auf uns überkommene Werk Carlo Crivelli's. Dieses Bild ist ein letztes Ausströmen berauschender Akkorde, ein Schwelgen in Pracht und Reichtum; in jedem Detail sucht der Meister Gelegenheit, königlichen Prunk in kostbaren Stoffen und Edelsteinen, pomphaften Marmorarten und Ornamenten zu entfalten. Das Wesentliche aber geht ihm auch hier verloren, die Seele des Gefühls, die ergreifende Würde himmlischer Herrlichkeit. Gewiß sind die Einzelheiten schön und rein gezeichnet, das Haupt Mariä ist anmutig zu nennen und die Hände edel in den Linien, die Gestalt des hl. Johannes oder der hl. Katharina zeigen äußerlich Verwandtschaft zu den Typen früherer Werke. Die Kraft der Zeichnung jedoch, die individuelle Charakterisierung sind verloren gegangen. An Stelle des gemeinsam verbindenden Ideenganges, der Unterordnung des Einzelnen unter das Ganze, sehen wir ein Zurschaustellen verschiedener für sich paradierender Gestalten. So nimmt der effeminierte Christus gar nicht an der Handlung teil, wenn er auch scheinbar der hl. Jungfrau die Krone aufs Haupt setzt. Sein Kopf neigt sich nicht ihr, sondern effekthaschend dem Beschauer zu, und in der manierierten Linken balanziert er mit zwei Fingern das zierliche Szepter. Nicht überzeugender ist die Schauspielerbewegung des hl. Johannes oder das schwärmerische Gebaren des hl. Franziskus, Gestalten, welchen der Meister in früheren Jahren herbe Kraft und ergreifendes Innenleben zu geben wußte; leer in Ausdruck und Gebärde auch die vier Heiligengestalten, welche symmetrisch den Hintergrund füllen. Die beiden Hauptgestalten haben auf dem hohen Altaraufsatz, welcher als Thron dient, kaum Platz, sie kleben an dem Brokatvorhang ohne jegliche Raumfreiheit. Sogar das sonst so fein abwägende Gefühl für Ornamentik verirrt sich hier zu der schwerfälligen Verzierung des Altars mit einer in Füllhörner endenden goldenen Volute, hinter welcher in Form eines Antipendiums auf grünem Fond Ornamente mit Sonne und Mond angebracht sind. Aus der Mitte des Himmels schwebt wieder die Gestalt Gottvaters in schöner Verkürzung hernieder, eine Schar roter, grüner und goldener Cherubine erscheint hinter dem dunkelblauen Goldbrokat, der den Heiligenfiguren als Hintergrund dient. In den Lüften schweben musizierende Engel, wie die Gestalt Gottvaters denjenigen der Tafel der »Madonna in Ekstase« nachgebildet; an den Füßen jedes Engels haftet in naiver Weise eine Wolke. Durch die gedrängte Fülle überladener Details wird der Genuß der zeichnerisch und technisch immerhin schönen

Einzelheiten erdrückt, nicht minder trägt hiezu die Verbindung mit der Grablegung bei, welche durch Zufall mit dieser Altartafel aus der Sammlung Oggioni in die Brera kam. Es ist übrigens nicht uninteressant, aus der Beschreibung der Sammlung Oggioni von P. Gius. Defendi[1]) zu erfahren, daß diese Altartafel trotz der deutlichen Signatur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in das große Sammelbecken Raffael geworfen wurde, sicherlich auf Grund der weichen umbrischen Gesamtstimmung.

So endet mit einer Dissonanz das in seiner anfänglichen Entwicklung so vielverheißende Werk Carlo Crivelli's, und wir müssen, um uns von dem irreführenden Eindruck der letzten Jahre freizumachen, auf den Weg zurückblicken, der aus den zaghaften Anfängen von Venedig und Massa Fermana zu den Meisterwerken der achtziger Jahre emporführte. Es ist eine stete, zielbewußte Vervollkommnung künstlerischer Werte und technischen Könnens, ein Befreien aus schulmäßig Überkommenem zur Selbständigkeit in äußerer Zeichnung und innerem Gehalt des Fühlens. Das künstlerische Ringen, welches zu einer Pietà Panciatichi, zu der Londoner Verkündigungstafel oder zur Madonna della Candeletta führte, ist das Verdienst eines starken, selbständigen Talentes, welches vielleicht zum Genie geworden wäre, wenn es nicht durch die Berührung mit äußeren Elementen vom eigenen Wege abgelenkt worden wäre. Kraft seiner eigenartigen, gefestigten Persönlichkeit wird der Eingewanderte zum Begründer einer Lokalschule, welche ihre Auswirkungen über die engeren Grenzen der Provinz hinausträgt und sein Werk noch weiterleben läßt, als seinem Schaffen längst durch den Tod ein Ende bereitet war.

Das künstlerische Schaffen Carlo Crivelli's erstreckt sich, soweit dies heute feststellbar ist, über eine Periode von ungefähr vier Jahrzehnten. Ist das uns überlieferte Werk auch verhältnismäßig klein, so ist der Meister doch produktiv zu nennen, denn der größte Teil der erhaltenen Madonnentafeln, Heiligengestalten und Pietàs stellt zweifellos nur Bruchstücke größerer Altarwerke dar. Erdbeben und Feuersbrünste waren im Bergland des östlichen Apennin an der Tagesordnung, und ihnen mag der größte Teil des Kunstbesitzes des Landes zum Opfer gefallen sein. Plünderungen während der Kriege des ausgehenden 18. Jahrhunderts mögen am Verschwinden und Auseinanderreißen der kostbaren Kunstgüter mitgewirkt haben, nicht zuletzt auch die Jagd nach Werken dieses besonders von den Engländern geschätzten Meisters aus Sammelleidenschaft einerseits, von italienischen Aufkäufern aus Profitgier andererseits. Erst die staatliche Inventarisation, mit welcher Cavalcaselle und Morelli 1861 beauftragt wurden, machte diesem Treiben

[1]) P. Gius. Defendi, Galeria di Quadri del sig. cav. P. Oggioni ingegnere, in Gazetta privelegiata di Milano, 1836 Nr. 22 p. 86.

ein Ende und sicherte dem Lande den Rest der Werke des größten lokalen Meisters, soweit sie nicht bereits ausgewandert waren. Ein Signor Salvadori in Fermo und ein gewisser Grossi aus Rom haben an diesen Aufkäufen besonderen Teil. Zahlreiche verschollene Werke Carlo Crivelli's haben sich noch am Anfang des 19. Jahrhunderts in den Kirchen der Marken befunden und werden noch von den einheimischen Chronisten Cantalamessa Carboni, Baldassare Orsini und Amerigo Ricci beschrieben. Wenn diese oft recht unkritischen Historiker auch häufig Schulgut für eigenhändige Arbeiten unseres Meisters gehalten haben mögen, so sind unter den Werken, die heute als verschollen gelten müssen, doch noch manche unzweifelhaft echte Schöpfungen, von welchen sich vielleicht noch einige in den unergründlichen englischen Sammlungen verbergen.

SCHÜLER UND NACHFOLGER

Zur Zeit, als Carlo Crivelli seinen Aufenthalt in den Marken nahm, zeigte die lokale Kunst dieser Gegend einen Tiefstand, welcher nur in wenigen Provinzen Italiens ein Gegenstück finden mag. Wo bedeutendere Arbeiten zu vergeben waren, wurden auswärtige Künstler herangezogen, welche meist jedoch die Aufträge gar nicht an Ort und Stelle ausführten oder nur kurzen Aufenthalt in den Marken nahmen. So war es erst der starken künstlerischen Persönlichkeit Carlo Crivelli's gegeben, eine einheimische Kunstrichtung zu schaffen, welche im allgemeinen als »crivelleske Schule« bezeichnet wird. Zahlreich sind die Künstler, welche seine charakteristischen Züge übernommen haben, meist jedoch schwache Epigonen ohne eigenen künstlerischen Impuls, schlechte Verwalter des Überkommenen. Den einzigen Beweis dafür, daß Crivelli selbst direkte Schüler herangezogen hat, können wir in der Signatur Pietro Alamanno's finden, der sich zu wiederholten Malen »Discipulus Caroli Crivelli Veneti« nennt. Zweifellos sind aber auch Vittorio Crivelli und einige andere Meister, deren Namen uns nicht erhalten sind, als direkte Schüler zu betrachten. Größer ist die Zahl indirekt beeinflußter Lokalkünstler, welche durch Übernehmen von Äußerlichkeiten das eigene Unvermögen bemänteln zu können glaubten. Dieser indirekte Einfluß läßt sich bis über das erste Viertel des 16. Jahrhunderts hinaus beobachten.

Es entzieht sich unserer Kenntnis, in welchem verwandtschaftlichen Verhältnis Vittorio und Carlo Crivelli zueinander gestanden haben mögen. Im allgemeinen wurden die beiden bisher als Brüder bezeichnet, ohne daß hiefür irgend ein Beweis geliefert wurde. Jedenfalls war auch Vittorio Venezianer von Geburt; ähnlich wie Carlo weist er in seinen Signaturen stets auf Venedig als Heimatsort hin und auch in Dokumenten nennt man ihn »Venetus« und »de venetiis«. Die auf ihn bezüglichen Dokumente wurden von Carlo Grigioni[1]) veröffentlicht, und wir erfahren aus einem derselben vom 9. November 1487, daß er der Sohn »Jacobi de Corvellis« ist, wohl desselben venezianischen Malers Jacopo Crivelli, über welchen Ludwig einige inhaltlich unwesentliche Dokumente entdeckt hat[2]). Als Geburtsdatum wurde bisher 1440–45 angegeben aus der Überlegung heraus,

[1]) Notizie Biografiche ed Artistiche intorno a Vittorio e Giacomo Crivelli, Rassegna bibl. dell'Arte Ital. IX. 1906.

[2]) Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen, 1905, Beiheft.

daß sein Sohn Giacomo 1490 als großjährig bezeichnet wird, ein Anhaltspunkt, der uns jedoch als zu ungenau erscheint, um darauf eine Altersschätzung begründen zu können. Das früheste auf ihn bezügliche Datum ist 1481, in welchem Jahre sich Vittorio verpflichtet, für die Kirche della Madonna di Loreto in Mont' Elparo ein Bild zu malen, das innerhalb eines Jahres fertigzustellen sei. Er solle dafür 60 Dukaten erhalten »oder auch etwas weniger oder mehr, je nach dem Urteil zweier Schiedsrichter«. Dazu sollte ein kunstvoller Rahmen »facta per manus magistri Joannis de Monte Elparo« angefertigt werden, dessen Form sich der Maler zu bedienen habe. Aus irgendwelchen Gründen wurde die Arbeit jedoch erst nach acht Jahren bezahlt, die Quittung datiert vom 15. Oktober 1489. Wenige Monate nach dieser Auftragerteilung wird er gelegentlich der Rückzahlung einer Schuld als in Monte Granaro, einer kleinen Ortschaft nahe Fermo, wohnhaft erwähnt. Vom gleichen Jahre 1481 datiert das früheste mit Jahreszahl und Signatur versehene Bild, welches wir von ihm besitzen, nämlich die Altarteile mit der zwischen vier Engeln thronenden Madonna und in den Flügeln den hl. Bonaventura, Johannes Bapt., Franziskus und Ludwig von Toulouse im Pensylvania-Museum, Philadelphia (früher Sammlung Wilstack, Philadelphia). Zu Füßen des hl. Johannes kniet ein Graf Vinci aus Fermo als Stifter, wohl aus derselben Familie, deren Gastfreundschaft sich sechs Jahre später auch Carlo Crivelli zu erfreuen hatte. Sichere Nachricht über Vittorio's Tätigkeit gibt uns erst wieder ein Dokument vom 9. November 1489, in welchem die Bedingungen zur Anfertigung eines großen Altarwerks für die Kirche S. Giuliano in Fermo festgelegt werden. Als Preis werden 70 Dukaten vereinbart, eine Frist wird nicht festgesetzt, jedoch sind bestimmte Vereinbarungen über die Verwendung von feinsten Farben, besonders von azzurro fino, einzuhalten und gewisse Teile sind ganz in Gold — missam in auro totam — auszuführen. Das Altarwerk müsse jederseits um eine ganze und eine halbe Heiligenfigur größer sein als die für die Chiesa Sa. Maria della Carità (heute Carmine) in Fermo ausgeführte Ancona. Damit erhalten wir gleichzeitig Nachricht über ein weiteres vorher entstandenes Altarwerk, und es ist anzunehmen, daß Vittorio um jene Zeit zur Ausführung der beiden Altargemälde, dessen späteres 1487 begonnen wurde, seinen Wohnsitz in Fermo genommen hat. Die dem Kontrakt beigefügte Quittung datiert vom April 1492. Daß er noch 1490 in Fermo wohnhaft war, geht aus einem in dieser Stadt ausgefertigten Schriftstück hervor, in dem der Frate Domenico da Fermo dem Maler und seinem Sohne »magistrum victorem crivellum venetum et Jacobum eius filium« eine weitgehende Vollmacht ausstellt. Wir erhalten hier zum erstenmal Nachricht über seinen Sohn Jacopo, von dem häufig zu Unrecht behauptet wurde, daß er das Malhandwerk seines Vaters fortgesetzt habe. Wir werden gelegentlich

des letzten, unvollendet zurückgelassenen Werkes Vittorio's sehen, daß Jacopo höchstens ein Handlanger seines Vaters gewesen sein konnte.

Vor Übernahme des Auftrags zu dem Altarwerk für die Kirche S. Giuliano in Fermo vollendete Vittorio im gleichen Jahre 1489 ein Polyptychon, welches sich heute noch an seinem ursprünglichen Platze in der Kirche Sa. Maria del Pozzo in Monsanmartino, einem zwischen Fermo und Macerata gelegenen Orte, befindet und welches sehr wohl auch in Fermo entstanden sein mag. Die Arbeit scheint Vittorio leicht von der Hand gegangen zu sein, denn bereits am 17. Oktober 1491 übernimmt er einen neuen größeren Auftrag zu einem Altarstück für die Kirche S. Francesco in Monte Santo, dem heutigen Potenza Picena, das er sich in 15 Monaten zum Preise von 86 fiorini auszuführen verpflichtet. Wir erfahren durch diesen Auftrag von einem weiteren verschollenen Gemälde Vittorio's in Fermo, denn er verspricht den Bestellern, die Ausführung genau so gewissenhaft vorzunehmen wie in dem Altargemälde der Cappella Eufreducci in S. Francesco zu Fermo. Er hielt den Termin ein, denn die letzte der drei Quittungen datiert vom 16. Mai 1493. Durch diese reiche Beschäftigung gelangte Vittorio zu einer gewissen Wohlhabenheit, die ihm erlaubte, am 2. September 1493 einen kleinen Weinberg und wenige Jahre darauf ein Landstück in der Umgebung Fermo's zu erwerben.

Aus dem Jahre 1497 datiert das qualitätvolle Madonnenbild der Kunsthandlung Trotti, Paris, welches bisher unbekannt war und für die Kunstforschung als letztes datiertes Bild von Wichtigkeit ist. Wohl berichtet uns Cantalamessa Carboni von einem Gemälde Vittorio's mit der Jahreszahl 1501, welches aus der Kirche Sa. Maria delle Grazie in Penna San Giovanni in die Sammlung seines Bruders und dann nach Rom gelangt sei, dieses Bild ist jedoch wie so viele andere Werke Vittorios verlorengegangen. Den bedeutendsten Auftrag erhielt Vittorio jedoch am 12. August 1501 für ein Polyptychon, das aus 22 Tafeln bestehen und ihm nicht weniger als 200 Dukaten einbringen sollte, und das für die Kirche S. Francesco in Osimo bestimmt war. In dem kurzen Zeitraum von einem Jahr sollte dieses umfangreiche Werk ausgeführt werden. Vittorio nahm es anscheinend sofort in Angriff, am 10. November 1501 quittiert er bereits eine Anzahlung von 55 Dukaten, wenige Monate darauf ereilte ihn jedoch der Tod. Der Kunst des Meisters »Antonius Joannes Piero de Soleri de venetiis habitatoris firmi« wurde die Vollendung des Altarwerks zum Preise von 150 Dukaten anvertraut, während Jacopo, der Sohn Vittorio's, lediglich die Ausführung der Goldarbeiten übernahm. Sicherlich hätte dieser die Weiterführung der Arbeit übernommen, wenn er sich als Maler dazu geeignet gefühlt hätte. Wir können daher aus diesem Verzicht schließen, daß Jacopo die Malkunst nur von der handwerklichen Seite

beherrschte. Es ist anzunehmen, daß dieser Antonio Solario schon vorher ein Mitarbeiter in der fruchtbaren Werkstatt Vittorio's gewesen ist; wie dieser aus Venedig stammend und in Fermo ansässig, mußte ihm der Stil Crivelli's vertraut gewesen sein, da er sonst das in der Anlage schon vorgeschrittene Werk nicht in gleichem Geiste zu Ende hätte führen können.

Dies ist in kurzem der Lebensgang Vittorio Crivelli's, soweit wir ihn auf Grund der archivalischen Funde Grigioni's und der teilweise bekannten Provenienzen der Werke zu rekonstruieren imstande sind. Über seine Kunst sprechen die zahlreichen in Kirchen, Museen und Sammlungen verstreuten Werke eine beredte Sprache. Bevor Vittorio mit seinen selbständigen Werken in Fermo und dessen naher Umgebung auftrat, muß er lange Jahre in engster Schulangehörigkeit zu Carlo Crivelli gestanden haben. Seine vollkommene Assimilierung an die Kunst Carlo's ist nicht denkbar ohne eine langjährige Gehilfentätigkeit, welche jedoch vor 1481 stattgefunden haben muß, denn von diesem Jahre an sehen wir Vittorio in zahlreichen Aufträgen selbständig tätig. Diese Angleichung an das glänzende Vorbild bleibt jedoch eine rein äußerliche. Wohl versteht Vittorio, sich die gewohnten Formen des Meisters scheinbar zu eigen zu machen, die Typen der Heiligengestalten ebenso zu übernehmen wie das Beiwerk der Früchte, Marmorverzierungen und Goldornamente; die Seele des Empfindens jedoch, die Eigenartigkeit der Erfindung und der Geschmack der Anordnung bleiben ihm versagt. Seinen Madonnengestalten ist ein müder, sentimentaler Gesichtsausdruck eigen; wenn er sie auch in allen möglichen Stellungen zu variieren weiß, so bleiben sie sich doch in ihrer gelangweilten Rührseligkeit stets unverändert gleich. Die Feinheit der Zeichnung, welche den Madonnen Carlo's die reine, jungfräuliche Schönheit verleiht, ist bei Vittorio's Gestalten schwerfällig, die Zartheit der Modellierung mit Schatten, Halbschatten und Lichtern macht einer schwächlichen Flachheit Platz. Nicht besser ist es mit den temperamentlosen Heiligenfiguren bestellt, die energische Linienführung des Vorbildes ist verlorengegangen. Dem künstlerischen Flug des Meisters kann trotz aller Geschmeidigkeit der Schüler nicht folgen. Am fühlbarsten ist das Schwächliche seiner Kunst dort ausgesprochen, wo ihm die Vorbilder Carlo's fehlen und er auf die eigene Phantasie angewiesen ist (Begegnung Mariä mit der hl. Anna in S. Elpidio a Mare, Anbetung des Kindes, welches am Boden liegt, während Maria davor steht, in Fallerone, in der Brera und in Sarnano). Die Formen sind weich, ohne tieferes Verständnis der Anatomie, die Linien unsicher, auch die Verteilung der Dekoration verliert den Geschmack, welcher die Werke Carlo's auszeichnet. Vor allem aber läßt auch die technische Ausführung einen Vergleich mit jenen Vorbildern nicht zu, wir vermissen hier die unermüdliche Liebe und Geduld, mit welcher Carlo Crivelli jeder

Tafeln LXXIX bis LXXXIII

Blume, jedem Insekt nachzugehen weiß. Trotz engster Anlehnung, ja häufig direkten Kopierens, büßen die Brokate ihren Glanz ein, der Reichtum der Marmorthrone bekommt eine erdrückende Schwere, alles atmet Äußerlichkeit und Unselbständigkeit, die strahlende emailartige Farbe verliert jegliche Frische. Nur selten schwingt sich die Kunst Vittorio Crivelli's zu höheren Akzenten auf, wie in den großen Altarwerken in S. Elpidio a Mare, San Severino, Torre di Palme oder in dem Madonnenbild der Kunsthandlung Trotti, Paris. So haben seine Werke auch weniger das Begehren der Sammler und Händler erweckt, welche am Anfang des vergangenen Jahrhunderts den Kirchen der Marken die schönsten Schöpfungen Carlo's entzogen, und noch heute findet man in zahlreichen Orten, besonders in der Umgebung Fermo's, Werke von Vittorio Crivelli's Hand, so vor allem außer in den soeben erwähnten Orten in Monsanmartino, Sarnano, Fermo, Fallerone, Massa Fermana und Ripatransone.

Noch geringere Ehre macht Pietro Alamanno seinem Lehrer. Sichtlich stolz, dem in den Marken angesehenen Meister anzugehören, bezeichnet sich Pietro selbst zu wiederholten Malen als Schüler Carlo Crivelli's durch seine Signatur OPUS · PETRI · ALAMANI · DISCIPVLVS · CAROLI · CRIVELLI · VENETI · (und ähnlich). Alamanno scheint deutscher Herkunft zu sein, in der Inschrift einer Predellentafel, welche sich früher in Monterubbiano (Provinz Ascoli) befunden hat, nennt er sich »PETRV ALMAN' DE GHOETBEI« (Göttweih, Österreich). Sicherlich hat er jedoch bereits in jungen Jahren seine Heimat verlassen, denn nichts deutet in seiner Kunst auf die nordische Herkunft. Astolfi behauptet auf Grund von zwei Dokumenten, in welchen einem »Magistro petro todesco« bzw. »Mag. ro petro teotonico« Zahlungen für gemalte Wappen geleistet werden, daß Pietro Alamanno 1471 in Macerata gearbeitet habe, es ist jedoch nicht mit Sicherheit zu sagen, daß sich diese Erwähnungen auf unseren Meister beziehen. Ebenso wenig Gewißheit gibt uns ein anderes Schriftstück über Bezahlung an einen »Maestro Petro Pictori« für Ausführungen gleicher Arbeiten für die Stadt Macerata im Jahre 1494[1]). Der größte Teil der Arbeiten Pietro Alamanno's, von welchen wir Kenntnis haben, weist vielmehr auf Ascoli als seinen Wohnort hin. Das früheste als Datum feststellbare Werk seiner Hand ist ein heute verschollenes Verkündigungsbild von 1482, welches sich in der Chiesa dell' Annunziata in Ascoli befunden hat. Das nächste ist ein auf Leinwand übertragenes Gemälde mit dem gleichen Thema in der Pinacoteca Civica in Ascoli. Dieses entstand 1484 für die Cappella del Podestà als Erinnerung an die erlangte kirchliche Freiheit der Stadt — libertas ecclesiastica —, derselben Veranlassung,

[1]) Astolfi in L'Arte, 1903.

welcher wir das große Verkündigungsgemälde Carlo Crivelli's in der National-Gallery verdanken. Als letztes datiertes Gemälde Pietro Alamanno's muß die Madonna della Misericordia in der Pinacoteca Civica in Sarnano gelten, welche die Jahreszahl 1494 trägt. 1486 wird Pietro Alamanno in der Nähe des Palazzo del Podestà wohnend erwähnt, aus einem anderen Schriftstück geht hervor, daß er vor dem 22. November 1498 gestorben ist. Beide Male wird er als Einwohner, nicht als Bürger, Ascoli's bezeichnet[1]). Trotzdem mußte er sich als Bürger fühlen, denn auf dem Madonnenbild der Kunsthandlung Wildenstein, Paris[2]), welches als eines seiner besten Werke gelten darf, nennt er sich »Civis Asculanus«.

Wenn die Dokumente vom Jahre 1471 sich tatsächlich auf Pietro Alamanno beziehen, so wäre die Wahrscheinlichkeit gegeben, daß er in Macerata, für welche Stadt Carlo Crivelli ein Jahr vorher ein Altargemälde ausgeführt hat, mit diesem in Beziehung getreten ist. Der Stil der Werke des eingewanderten Deutschen beweist, daß er sich zuerst an Werken der schwachen, provinziellen Meister der Marken gebildet hat. Jedenfalls muß seine Tätigkeit im Atelier Carlo Crivelli's vor 1482 datiert werden, da Pietro Alamanno von dieser Zeit ab mit zahlreichen Werken als selbständiger Meister auftritt.

Wenn sich Pietro Alamanno auch selbst als Schüler Carlo Crivelli's bezeichnet und er auch in der Tat auf den ersten Blick als solcher zu erkennen ist, so beweisen doch seine Werke, daß ihm ein innerliches Erfassen der Kunst des großen Meisters versagt geblieben ist. Unter all denjenigen Künstlern, welche wir mit Crivelli in direkte Beziehung bringen können, ist er der schwächste. Die Zeichnung der Figuren ist meist roh und konventionell, so daß wir den Eindruck gewinnen, als habe Alamanno gar nicht nach der Natur gezeichnet. Die Armut seiner Kunst verbirgt sich nur da, wo er an seinem Meister Anlehnung sucht, so in der Madonna Wildenstein, welche den Werken Crivelli's in Massa Fermana und in der Sammlung Cook nahesteht, in der schlecht erhaltenen Pietà der Pinacoteca Communale in Ascoli, einer Nachahmung der Pietà der National-Gallery, oder in dem S. Sebastian des Triptychons, welches in der Pinacoteca Comunale in Ascoli als Werk Carlo Crivelli's gilt. Die Zeichnung ist unkorrekt und ohne jegliche Feinheit, es wird kaum der Versuch einer Schattenwirkung und Modellierung unternommen, so daß seine Werke flach und temperamentlos dastehen. Die Dürftigkeit der Form wird noch erhöht durch die schwache Farbengebung, meist sehen wir helle Töne, unreines, verschwommenes Kolorit, nur in seltenen Ausnahmen wie in der Madonna Wildenstein oder dem hl. Sebastian auf dem Triptychon der Pinacoteca

Tafeln LXXXIV bis LXXXVII

[1]) Grigioni in Rivista bibl. dell' Arte it., anno XI.

[2]) Vorher Alexander Barker Coll., London, Sammlung Sartoris, Paris, ausgestellt im Musée des Arts Decoratifs, Paris.

Comunale in Ascoli schwingt er sich zu größerer Farbigkeit auf. In den Goldornamenten und Marmorverzierungen, in Blumen- und Fruchtranken sucht er die Vorbilder seines Meisters zu übernehmen, ohne die Geduld der gepflegten Ausführung aufzubringen. Seiner Malweise ist eine Mischung von Öl und Tempera eigen, jedoch auch im Technischen ist sein Können so mittelmäßig, daß fast all seine Werke an schlechter Erhaltung leiden.

Vittorio Crivelli und Pietro Alamanno sind die einzigen direkten Schüler unseres Meisters, deren Namen überliefert sind, und mit ihnen schließt die bisherige Kunstforschung die Reihe seiner direkten Nachfolger ab. Wir glauben jedoch unter den Werken, welche teilweise bisher dem Meister selbst zugeschrieben, teilweise als Schulgut bezeichnet wurden, zwei weitere Gehilfen erkennen zu können, welche sich ihrem Lehrer und Vorbild so stark nähern, daß sie in der Tat leicht mit Carlo Crivelli selbst verwechselt werden können. Um die bedeutendere dieser beiden Gruppen zu charakterisieren, müssen wir von den beiden Predellenbildern der Brera (Nr. 204, 205) ausgehen, welche im Jahre 1811 mit dem Triptychon von 1482 aus der Chiesa dei Padri Domenicani, Camerino, in die Brera verbracht wurden und welche, nicht nur wegen der gemeinsamen Provenienz, sondern vor allem auf Grund der mit den Flügeln des Triptychons genau übereinstimmenden Maße zweifellos diesem Altar als Predellenstücke gedient haben.

Bereits bei der inhaltlich den beiden Tafeln der Brera ähnlichen Predella des Polyptychons in Ascoli (1473) konnten wir beobachten, wie Crivelli bestrebt ist, die Aposteln in lebhaften Gesprächen zu paarweisen Gruppen zu vereinen. Weit mehr noch drückt sich dieses Streben nach kompositioneller Geschlossenheit in dem Altar von 1482 aus, einem Werke, das gerade die Reihe der Meisterstücke eröffnet, in welchem er die Tradition der einzelfigurigen Darstellung verläßt und zur Gruppenkomposition übergeht. In großzügiger Linienführung sind die Figuren der Haupttafeln in den Raum gesetzt und die beiden Heiligenpaare der Flügel zur majestätischen Madonnengruppe in Beziehung gebracht. Schwach und leer wirken dagegen trotz aller Feinheit der Ausführung die beiden Tafeln der Predella (die dritte fehlt leider), in auffallendem Kontrast stehen sie zu der statuarischen Größe des eigentlichen Triptychons. Die Halbfiguren des hl. Antonius, Hieronymus und Andreas auf der einen und des hl. Jakobus, Bernhardinus und Nikodemus auf der anderen Tafel stehen ohne Verbindung nebeneinander, jeder mit seinem Attribut versehen, teilnahmslos vor sich hinblickend, bewegungslos fast und ohne jeglichen Impuls. Sicherlich wären diese beiden Predellentafeln ohne die Übereinstimmung der Provenienz und Maße niemals zu dem herrlichen Triptychon von 1482 in Beziehung gebracht worden. Äußerlich unterscheiden

Tafel LXXXVIII

sie sich von den Haupttafeln durch den glatten Goldhintergrund gegenüber dem feingemusterten Fond des Triptychons. Doch nicht nur die dieser Stilepoche unseres Meisters fremde Kompositionsweise macht die Predellenbilder mit den eigenhändigen Werken Carlo Crivelli's unvereinbar, auch die Typen sind besonders in den hl. Antonius, Jakobus und Nikodemus von den gewohnten Gestalten verschieden, die Zeichnungen der Köpfe, Hände und Gewandfalten weniger energisch in den Konturen. Wohl hat sich der anonyme Gehilfe mit erstaunlicher Anpassungsfähigkeit den allgemeinen Stil des Meisters zu eigen gemacht, er scheint jedoch ängstlich, fast zögernd, dem Vorbild zu folgen. Die Hände sind – in einer Zeit, in welcher Crivelli besonderes Gewicht auf dieses Detail legt – teilweise klobig, so vor allem in den hl. Antonius und Hieronymus, teilweise auch übertrieben in den Aderungen, so wie wir dies nur bei Frühwerken Crivelli's gewohnt sind. Die Haare der bärtigen Gestalten sind struppig und von der feinen Wiedergabe Crivelli's gerade in Tafeln kleinen Formats weit entfernt. Die herben Greisenköpfe gehen wohl auf Vorbilder des Meisters zurück, sie sind jedoch mit den tiefliegenden Augen und den zahlreichen Runzeln in eigener Weise verändert. Auch dem Faltenwurf fehlt die großzügig gebrochene Linie; am deutlichsten ist die charakteristische Art der Drapierung des »Meisters der Brera-Predellen« in den Gewandungen der hl. Andreas und Jakobus ausgedrückt; es sind tiefliegende Bauschungen mit knittriger Linienführung. Das Kolorit entspricht nicht dem lebhaften, glänzenden Email der Haupttafeln, es entbehrt der Klarheit und Frische.

Tafel LXXXIX

Mit Deutlichkeit wiederholen sich die charakteristischen Züge dieses Meisters in den beiden Predellentafeln des Musée Jaquemart-André, Paris (Nr. 1036 und 1036bis). Wieder in Halbfiguren finden wir auf der einen Tafel die hl. Paulus, Chrisostomus und Basilius, auf der anderen die hl. Ludwig, Hieronymus und Petrus. Jede der Heiligenfiguren ist diesmal in Marmornischen gestellt, zwischen welchen unförmig große Früchte hängen. Der hl. Hieronymus hat stärkste Ähnlichkeit mit dem gleichen Heiligen auf dem Predellenbild der Brera, für den hl. Chrisostomus mit dem langen Schnurrbart über dem struppigen Hauptbart scheint das gleiche Modell wie für den hl. Antonius der Brera-Predella gedient zu haben, auffallend auch die Verwandtschaft zwischen den hl. Bernhardinus und Basilius. In den Händen besonders der hl. Hieronymus, Petrus und Basilius, auch in der Art der Faltengebung finden wir gemeinsame Züge, ebenso ist die struppige Haarbehandlung auf beiden Werken von innigster Übereinstimmung.

Tafel XC

In der kleinen Sammlung der Engelsburg, Rom, befinden sich zwei weitere Predellenbilder mit dem hl. Onofrius und dem Salvator Mundi in gleicher Art

der Nischenumrahmung. Der Büßergestalt des hl. Onofrius diente als Modell der gleiche Kopf wie für den hl. Chrisostomus der Pariser Tafeln, die knorrige Linienführung besonders in der Haarbehandlung stimmt ebenso mit diesem überein. In der Individualisierung dieser Gestalt und in der Zeichnung einzelner Details wie der Hände und des wuchernden Haarwuchses zeigt sich ein Talent von guter Erfindungsgabe. Die Figur des Salvator Mundi, welches auf das Vorbild Carlo Crivelli's in der Predella des Monte Fiore-Altars (Colnaghi & Co., London) und des Polyptychons von 1473 (Ascoli) zurückgeht, ist großzügig in der Anlage. Wir treffen hier wieder die bauschigen, merkwürdig vertieften Gewandfalten; das strähnige Haar erinnert in den metallischen Wellen an die langen Locken des hl. Jakobus der Brera. An den äußersten Rändern sind Teile von großen Blattranken erkenntlich, welche ähnlich den Pariser Tafeln die Steinnischen schmückten.

Eines der reizvollsten Werke dieses anonymen Meisters, welchem wir die Bezeichnung »Meister der Brera-Predellen« geben wollen, ist das Madonnenbildchen der Sammlung Hermann Eißler, Wien, welches dorthin aus der Sammlung Bracht, Berlin (ausgestellt: Ausstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance aus Berliner Privatbesitz, Berlin 1898), gelangte. Dieses kleine Andachtsbild ist eine in zahlreichen Details übereinstimmende Kopie der Madonnentafel des Viktoria- und Albert-Museums, London (Jones Bequest, Tafel XLV), und daher sind die charakteristischen Züge hier weniger ausgeprägt als in den vorhergehenden Werken. Statt des landschaftlichen Hintergrundes ist wiederum die Umrahmung in die beliebte Marmornische gewählt. Das Knäblein ist hier bekleidet und zeigt die Beinchen, während es im Vorbild bis auf eine Leibbinde nackt in den Mantel der Madonna gehüllt ist. Auch andere Details zeigen leichte Variationen, so die Drapierung des Mantels, welcher hier nicht das Hinterhaupt der hl. Jungfrau bedeckt; verschieden auch ist der auf der Brüstung liegende Goldbrokat, das Kissen und die ähnlich den Pariser Predellenbildern etwas klobigen Früchte in den oberen Bildecken. Der auffallendste Unterschied jedoch besteht im Kolorit, in welchem ähnlich den vorhergehenden Werken dieses Schülers ein helles Rosa mit mattem Graubraun vorherrscht; auch die strähnige Haarbehandlung ist uns von vorhergehenden Werken bereits bekannt. *Tafel XCI*

Ein letztes Bild dieses Schülers, welches zwar koloristisch frischer wirkt, sonst aber alle charakteristischen Eigenschaften desselben trägt, ist die Tafel mit den hl. Petrus und Paulus der National-Gallery, London (Nr. 3923, Mond Bequest). Auch hier finden wir die schon wiederholt hervorgehobene Eigenart der Gewandfalten mit den knittrigen Gruben wieder, auch die auf das Buch deutende Hand des hl. Petrus mit den stark hervorgehobenen Adern ist weniger der Art Crivelli's selbst als vielmehr der Zeichnung der Hände im hl. Basilius in *Tafel XCII*

Paris oder dem hl. Bernhardinus in Mailand ähnlich. Für den Kopf des hl. Petrus diente das gleiche Modell wie für diesen Heiligen auf den Pariser Predellen, dort fast im Profil zeigt sein Haupt hier in Dreiviertel-Ansicht dieselben tiefen Furchen über der Nase, dieselben wagrechten Falten der Stirne. Der Katalog der National-Gallery vermutet in diesem Bild ein Werk Carlo Crivelli's und zwar ein Gegenstück zu dem strahlenden, jugendfrischen St. Georg des Gardner-Museums, Boston (Tafel XXIII), wahrscheinlich auf Grund einer Beschreibung A. Ricci's, nach dem ein Altar mit ähnlicher Komposition in Porto di Fermo, Chiesa di S. Giorgio, bestanden hätte. Ganz abgesehen jedoch von dem nur annähernden Übereinstimmen der Maße der beiden Bilder widerspricht ein Gegenüberstellen dieser so grundverschiedenen Motive dem kompositionellen Feingefühl Carlo Crivelli's. Dem zierlichen, feinbewegten St. Georg des Gardner-Museums ist die schwer lastende Tafel mit den hl. Petrus und Paulus als Gegenstück nicht vereinbar; auch ist das Werk des Bostoner Museums sicherlich ein Frühwerk und in einer Zeit entstanden, in welcher wir ausschließlich einzelfigurige Tafelbilder Crivelli's finden.

Die selbständige Tätigkeit des »Meisters der Brera-Predellen« fällt vermutlich nach 1482, dem Jahre der Entstehung des Mailänder Triptychons. Um sich so vollständig in die Kunst des Meisters einzuleben, wie wir dies bei dem talentvollen Schüler beobachten können, mußte dieser seit langem ein treuer Begleiter und Beobachter des Meisters gewesen sein.

Tafel XCIII Ein anderer Schüler, welcher der Kunst Crivelli's in ebenso starkem Maße nahekommt, tritt uns in der »Anbetung des Kindes« im Museum Straßburg entgegen. Zum Unterschied zu den Werken des »Meisters der Brera-Predellen« ist dieser von einer koloristischen Buntheit, welche fast aufdringlich genannt werden kann. Sein Kolorit nimmt im Vergleich zu den Werken Crivelli's eine harte, fast giftige Note an, – besonders auffallend im Grün – was den sonst so feinfühligen Kenner Ch. Loeser, Florenz [1]) verleitet hat, in der Straßburger »Anbetung« eine Fälschung zu vermuten. In der Gesamtanlage geht dieses Bild auf die Mitteltafel der Predella des Odoni-Altars (London, Nat.-Gall., ca. 1490, Tafel LXXIII) zurück und nimmt manche Einzelheiten ziemlich getreu auf, so den auf einem Balkenstück kauernden, schlafenden Joseph, den liegenden Ochsen, die Anordnung der Geräte in der Stallruine. Zum Unterschied zu der fast monochromen Predellentafel des Odoni-Altars herrscht hier eine unorganische Farbigkeit vor, leuchtendes Rot und Blau neben giftigem Grün; der bewölkte Himmel ist von goldenen Streifen durchzogen. Die Zeichnung jedoch ist außerordentlich gepflegt, die Modellierung von miniaturartiger Feinheit.

---

[1]) Archivio Stor. dell'Arte, 1896.

So wie sich dieser Gehilfe hier der Predellentafel des Odoni-Altars als Vorbild bedient, so hält er sich in dem Bildchen der National-Gallery, London (Nr. 907), mit der Darstellung der hl. Magdalena und Katharina an die Figur der hl. Magdalena des Kaiser-Friedrich-Museums, Berlin (Tafel LV). Trotz dieser engen Anlehnung – in einigen Details wie im Kostümlichen und in der Beinstellung finden sich Abweichungen – fehlt der Figur der hl. Magdalena in London die feinbewegte Linie, die natürliche, verführerische Grazie des Vorbildes, sie erscheint hier leer und ausdruckslos, ohne jegliches inneres Leben. Noch stärker tritt das Seelenlose, Posenhafte in der Figur der hl. Katharina in Erscheinung. Die Lebhaftigkeit der Farbe mit vorherrschendem Blau und Rot rückt diese Tafel dem Straßburger Bilde nahe, auch die miniaturartig feine Ausführung mit den zarten Modellierungen zeigt die gleiche Pinselführung. *Tafel XCIV*

Das reizvollste Werk dieses Meisters tritt uns in einem kleinen Madonnenbild der Sammlung Jacques Rosenthal, München, entgegen, welches wegen seiner auffallenden Farbigkeit bei seinem ersten Auftauchen in einer Londoner Auktion vor vielen Jahren ebenso wie die Straßburger »Anbetung« Zweifel an der Echtheit aufkommen ließ. Das Urteil der feinsinnigsten Kenner der italienischen Malerei – Fairfax Murray, Brauer u. a. m. – erkannte jedoch bald in dieser lieblichen kleinen Tafel ein Meisterwerk der Nachfolge Carlo Crivelli's und dieser Rang kann ihm auch zweifellos eingeräumt werden. In der Madonna lehnt sich dieser vorzügliche Schüler vermutlich an ein verlorengegangenes Vorbild Crivelli's an; der Typus des Hauptes und der Hand der hl. Jungfrau sowie die Art des Faltenwurfs sind so sehr im Geiste des Meisters geschaffen, daß sie ohne Vorbild kaum denkbar sind. Der stehende Knabe dagegen scheint auf eigener Erfindung zu beruhen, der Ausdruck des Kopfes ist leer und wesenlos, wie bei der hl. Katharina des Londoner Bildes. Hier wie dort finden wir die merkwürdige Form der Ärmel, bei dem Christusknaben der Madonna Rosenthal lang herabhängend, in der hl. Katharina des Londoner Bildes nur bis zum Unterarm reichend. Auch das Bildchen der Sammlung Rosenthal ist in der Ausführung außerordentlich gepflegt; das Kolorit ist so lebhaft, daß wir hier eine genauere Beschreibung geben wollen. Über einem tiefroten Gewand, dessen Borte ein Ornament in Reliefgold bildet, trägt die hl. Jungfrau einen dunkelgrünen, mit Goldranken verzierten Mantel, dessen Innenseite aus rotornamentiertem Goldbrokat besteht. Der Knabe, in der Linken die Weltkugel haltend und die Rechte zum Segen erhoben, trägt ein grünes, edelsteinverziertes Kleidchen mit langen geschlitzten Ärmeln. In die reliefierte Krone der Madonna sowie in die Brustmedaillons von Mutter und Kind sind farbige Glassteine eingesetzt. Die oberen Bildecken sind von der Drapierung eines rotgelben Brokatvorhanges mit lila Moiréfutter ausgefüllt. In *Tafel XCV*

einer stimmungsvollen Landschaft des Hintergrundes bilden die winzigen Figuren des hl. Hieronymus im Gebet und des hl. Johannes die Staffage, dahinter bietet sich ein Ausblick auf venezianische Lagunen. Rechts ist mit Deutlichkeit der Dogenpalast mit dem Campanile wiedergegeben, davor beleben Gondeln das Wasser. Dies läßt mit Sicherheit auf einen Aufenthalt des Künstlers in Venedig, vielleicht sogar auf seine Herkunft von dort, schließen. Den unteren Bildabschluß bildet ein in Grisaille gemalter lieblicher Fries mit spielenden Putten. Dieser Fries und die etwas weiche Gestalt des Christusknaben deuten schon auf die vorgerückte Zeit der Jahrhundertwende hin.

Leider wird auch dieser vorzügliche Schüler stets namenlos für uns bleiben, doch ist zu hoffen, daß diese kleine Gruppe, deren charakteristische Züge in der Farbe gegeben sind und daher in der Reproduktion nicht in Erscheinung treten können, in Zukunft noch vermehrt werden mag. Als dürftigen Notbehelf haben wir diesem, wahrscheinlich spätesten direkten Schüler Carlo Crivelli's, die Bezeichnung »Meister der Straßburger Anbetung« gegeben.

Über einen anderen Schüler Carlo Crivelli's, welcher uns jedoch durch kein Werk bekannt ist, berichtet A. Ricci in begeisterten Worten: »Wenn auch keine Beweise und Dokumente dafür existieren, daß Carlo Crivelli während einiger Jahre eine Malschule in Ascoli unterhielt, so besteht doch kein Zweifel darüber, daß viele seine Malweise imitierten; unter diesen ist einer, der teilweise ihn zu übertreffen suchte. Das Bild in der Kirche Sa. Maria della Consolazione im unteren Stadtteil von San Ginesio gibt hierfür einen Beweis. Es ist von einem Fabio di Gentile di Andrea di San Ginesio gemalt (so las Colucci, Ant. Pic. tom. XXIII. pag. 207, bevor sich die Inschrift im heutigen zerstörten Zustand befand), welcher den Spuren Crivelli's besonders im Kolorit folgte, in welchem er eine besondere Frische und Lebhaftigkeit erreichte, sein Vorbild durch korrektere Zeichnung, freiere Bewegung des Figürlichen und volleren Faltenwurf übertreffend. Er stellte in diesem Bild die thronende Madonna mit dem Kind in den Armen dar und in den Seitenteilen die hl. Franziskus, Hieronymus, Katharina und eine andere weibliche Märtyrerin und in der Luft zwei sehr schöne Engel, welche einen Stoff hinter den Thron der hl. Jungfrau halten. Auf der Stufe sieht man einige Früchte verstreut. In der Madonna drückt sich jungfräuliche Reinheit und Ernst aus, so daß man mehr das Göttliche als das Menschliche fühlt. Den Heiligengestalten wohnt die ergebungsvolle Hinneigung inne, die ihrem Charakter entspricht. Dem vollständigen Zusammenklang der Farben spreche ich hohes Lob aus, besonders dem harmonischen Kontrast von Rot und Grün.« Es ist bedauerlich, daß dieses Gemälde heute nicht mehr nachweisbar ist.

Tafel XCVI bis XCVII

Außer diesen Meistern, welche wir als direkte Schüler Crivelli's ansehen

können, ist der Kreis derer, welche indirekt vom beherrschenden Meister der Malerei in den Marken beeinflußt sind, ziemlich groß. Wir verdanken den Nachforschungen B. Berensons[1]) die Kenntnis über einen Meister Nicola di Maestro Antonio di Ancona, von welchem eine signierte und 1472 datierte Altartafel mit den fast lebensgroßen Gestalten der thronenden Madonna mit Kind, den hl. Leonardus, Hieronymus, Johannes Bapt. und Franziskus, sowie einer winzigen knieenden Stifterin sich in der Sammlung Vernon Watney, Cornbury Park, Charlbury-Oxford, befindet. Berenson gruppiert um dieses Bild acht weitere Werke als von der gleichen Hand stammend, unter diesen die sog. Stonyhurst-Madonna, welche lange Zeit als eigenhändiges Werk Carlo Crivelli's galt[2]). Dieser Meister scheint sich ursprünglich an den »Squarcionesken« überhaupt, vor allem an Cosimo Tura und Marco Zoppo gebildet zu haben, nach und nach jedoch immer mehr unter den Einfluß Carlo Crivelli's geraten zu sein. Seine Bilder zeigen besondere Verwandtschaft mit den Frühwerken Carlo Crivelli's wie mit dem Altar in Massa Fermana, den Madonnenbildern Cook und Huldschinsky und der etwas späteren Madonna Philipp Lehmann. Der Thronaufbau mit den hohen perspektivischen Stufen hat jedoch auch unverkennbar muranesische Anklänge (Madonna des Antonio Vivarini, Museum Budapest). Die Madonnen des Nicola di Maestro Antonio sind schlanke Erscheinungen mit etwas gequältem, fast japanischmanieriertem Gesichtsausdruck, in den Händen herrscht eine übertriebene, gezierte Gliederung vor. Das grotesk bewegte Christuskind geht häufig auf Vorbilder Crivelli's zurück, wirkt aber wie eine Karikatur von diesen. Die Schatten liebt dieser Meister dünn und weich zu geben, um so härter ist er dagegen in den Konturen der starkbewegten Heiligenfiguren: die Gelenke sind knochig, die Adern und Sehnen übertrieben hervorgehoben. In dem Beiwerk und in den Brokatgewändern ist er ausgesprochen crivellesk; manche Details, wie die Glasflasche auf der Tafel von 1472 und auf der Stonyhurst-Madonna scheinen sogar direkt auf unseren Meister kopiert (Madonna in Ekstase, National-Gallery, Tafel LXXVI).

Die meisten Künstler der Marken bis in das beginnende 16. Jahrhundert hinein sind mehr oder weniger von den beiden Crivelli und von Pietro Alamanno beeinflußt, es ist jedoch unter ihnen kein einziger anzutreffen, dessen Werken ein sonderliches Lob zu spenden wäre. Es sind ärmliche, talentlose Maler, welche nur in Äußerlichkeiten ihr Vorbild aufgreifen, in Zeichnung und Technik jedoch vollkommen versagen. In Kürze nur wollen wir ihrer Erwähnung tun.

Lodovico Urbani da San Severino ist in Dokumenten zwischen 1466–1488

[1]) Rassegna d'Arte, 1915, wo auch Abbildungen sämtlicher Werke.

[2]) Slg. Sir Joseph B. Robinson, versteigert bei Christie, London, am 6. Juli 1923.

nachweisbar. Seine rohgezeichneten Bilder weisen außer auf crivelleske Einflüsse noch auf solche minderer Künstler der Marken, vor dem Auftreten Crivelli's hin (Gerolamo da Camerino). Lorenzo d'Alessandro di San Severino, von dem die frühesten Notizen von 1468 datieren und welcher 1503 gestorben ist, steht Pietro Alamanno näher als unserem Meister selbst. Von Stefano Folchetti da San Ginesio reichen die datierten Werke von 1492–1513, seine Werke heben sich von denjenigen der übrigen Nachfolger Crivelli's durch größere Selbständigkeit und guten Sinn für das Dekorative ab. Zweifellos hat sich sein Auge auch an den Werken des nahen Umbrien gebildet.

Tafel XCVIII bis XCIX

Tafel C

Die letzten Ausläufer crivellesker Kunst sind in Cola d'Amatrice, eigentlich Nicola di Filotesio, und in Vincenzo Pagani da Monterubbiano gegeben. Professor Gabrielli, der liebenswürdige Direktor der Pinacoteca Comunale in Ascoli, teilt mir für Cola d'Amatrice die Lebensdaten 1489–1559 mit, 1508 starb seine Frau in Ascoli. In den Abruzzen geboren, kam er in jungen Jahren nach Ascoli und wird wiederholt »civis et habitator Asculi« genannt. Das Museum dieser Stadt beherbergt allein 17 Gemälde seiner Hand; seine zahlreichen Werke in den Marken beweisen, daß er sehr produktiv war, obwohl er sich außer seiner Maltätigkeit auch als tüchtiger Architekt betätigte. Nur seine frühesten Werke stehen unter dem Einfluß Carlo und Vittorio Crivelli's. Von 1525 an nach einer Reise nach Umbrien und Rom ändert sich sein Stil jedoch vollkommen. Auch Vincenzo Pagani befreite sich bald von den Eindrücken crivellesker Kunst, sein Stil ist weichlich und verrät ein geringes Talent.

Tafel CI

Noch in der Mitte des 16. Jahrhunderts machen sich crivelleske Einflüsse bei dem Umbrer Bernardino di Mariotto (1478–1566) bemerkbar, welcher, in Perugia geboren, um 1498 nach den Marken übersiedelte und hier, teilweise gemeinsam mit Lorenzo II. da San Severino, eine Reihe dekorativer Altarwerke schuf. In den meisten seiner Werke ist jedoch die künstlerische Abstammung von Perugino stärker betont als sein Kontakt mit den Crivellesken.

ANHANG

Bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts sind uns außer Carlo folgende Künstler mit dem Namen Crivelli bekannt:

Antonio, Maler, Glasmaler und Miniator aus Pavia, erwähnt 1382.
Antoniolo, Maler aus der Lombardei, erwähnt 1432.
Giovanni di Tommaso, Maler aus Mailand, gest. 1481 in Perugia.
Jacopo, Venedig, nachweisbar 1444–1449, Maler, Vater des Vittorio.
Jacopo, Fermo, Maler und Vergolder, nachweisbar 1490–1493, Sohn des Vittorio.
Pietro, Mailand, Teppichwirker und Sticker, nachweisbar 1505.
Protasio, Mailand, tätig in Neapel am Anfang des 16. Jahrhunderts.
Ridolfo, Maler, Bruder Carlo's.
Taddeo, aus Mailand oder Mantua, Miniator und Tafelmaler, seit 1452 in Ferrara, aus dem Kreis der Paduaner hervorgegangen.
Tomassino, Maler in den Marken, um 1481 tätig.
Vittorio aus Venedig, Schüler, Gehilfe und wahrscheinlich Verwandter Carlo's, nachweisbar in den Marken 1481–1501.

Dokumente

Dokument I. Betrifft die Verurteilung wegen Ehebruchs, 1457. (Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen, 1905, Beiheft, pag. 4.)

MCCCCLVII. Indictione V, die VII Martij.

Ser. Franciscus Georgio
Ser. Triadanus Griti
Ser. Nicolaus Truno
} Advocatores Communis in XL.ta.

Carolus a Cribelis pictor, contra quem processum est per dominos Advocatores Comunis et officium suum, in eo et pro eo quod, dum amaret Tarsiam uxorem Francisci Cortese marinarij, habuit modum deviandi ipsam de domo fratris dicti Francisci, et eam occultam tenuit per menses multos, ipsam carnaliter conoscendo in contemptum Dei et matrimonij Sancti, ut de predictis latius patet per processum Camere, ductus et placitatus fuit in Consilio de XL.ta in quo posita fuit pars. Si videtur vobis per ea que dicta et

lecta sunt, quod procedatur contra Carolum a Cribellis pictorem, qui in contemptum Dei et matrimonij Sancti carnaliter cognovit Tarsiam uxorem Francisi Cortese, ut est dictum, datis atque receptis in ipso Consilio Ballotis XXV;

Fuerunt non sinceri	7.–
de non	2.–
et de parte	16.–

Capto itaque de procedendo positis diversis partibus, captum fuit, quod iste Carolus complerit menses sex in carceribus, et solvat libras ducentas.
(Avogaria di Comun. – Rapse – Reg. 10, parte II c.e 80 t.o)

Dokument II über Aufenthalt in Ascoli als Einwohner dieser Stadt (C. Grigioni in Rass. bibl. del' Arte ital. XI, 1908, pag. 4 f.) Archivio notarile di Ascoli, Akten des Antonio di Jacomitto, vol. 1478–1480.

14. November 1478. Lodovichus vannis pauli de asculo sua bona voluntate pro se etc. fecit finem et generalem quietationem Magistro Karulo veneto habitatori civitatis asculi presenti etc. pro se etc. de ducatis viginti quinque computatis ducatis decem inter aurum et (argentum) carlenos quos habuit puntualiter et manualiter in presentia mei notarii et testium infrascriptorum debitis eidem de maiori summa pro tertiaria presentis anni vigore contractus manu Ser Jacobi marini prout ipse partes dixerunt et assueruerunt coram me notario . . .

Dokument III. Quittung über 20 Dukaten als Anzahlung auf eine Ancona, die Carlo Crivelli, Bürger Ascoli's, zum Preise von 50 Dukaten für die Kirche S. Lorenzo di Castello, das heutige Castel S. Pietro (Gemeinde Palmiano), auszuführen hat.

Gleiches Archiv, Akte des Giovan. Battista Vichi, vol. 1486–88, fol. 203 r.

Magister carolus (Lücke) venetus Civis asculensis sponte etc. confexus fuit In presentia mei notarii et testium infrascriptorum etc. habuisse et recepisse ante presentem contractum et confexionem A venerabili viro dopno fratre gratio laurentii de castello preposito ecclesie santi laurentii de dicto loco ducatos viginti monete (Lücke) Et hoc pro parte quinquaginta ducatorum monete prectii. Cone pingnende per ipsum magistrum Carolum in ecclesia Sancti laurentii. Actum Asculi in domo ipsius magistri caroli presentibus dopno lodovico (Lücke) dopno Johanne blaxii et michele aliter dicto grecco famulo dicti magistri caroli.

Dokumente IV und V. Die folgenden beiden Dokumente betreffen ein Altarbild, welches lt. testamentarischer Verfügung Mariano di Venanzo Ronci 1488 in Camerino für die Kirche S. Pietro degli Osservanti dem »Magistro Carulo Cruello de venetii« in Auftrag gegeben hat. Der Preis von 100 fiorini sollte von dem Erben Mariano di Venanzo di Menicone bezahlt werden, der – vielleicht weil er die Summe nicht flüssig hatte – dem Maler einen Schuldschein in Form einer Erklärung ausstellt, von diesem 95 fiorini in Aufbewahrung erhalten zu haben. (V. Aleandri in Rass. bibliog. dell' arte ital. VIII, 1905, pag. 154 ff.). Wahrscheinlich ist dieses Gemälde mit der »Schlüsselübergabe« des Kaiser-Friedrich-Museums, Berlin, identisch.

Biblioteca Valentiniana e Comunale, Camerino. Registro d'Istrumenti 1487–88 c. 263 v. – Rog. di ser Antonio Pascucci.

Magistri Caroli Cruelli de Venetiis Depositum.

Dictis anno (1488) indictione et tempore, die XXVIII mensis octubris. Actum in Civitate Camerini, videlicet in fundico heredum perbenedicti porphirii positum in contrata medii dicte Civitatis iuxta heret. (sic, bona) Communis et iuxta domum heredum perantoni perfilii ct. al. fin. presentibus ser mariano thome de ploraco, Rodulfo pervenantii et Antonio Joannis banericti de Camerino testibus etc. Marianus Venantii Meneconi de contrata medii dicte civitatis ibidem presente, interrogante et acceptante Magistro Carulo Cruello de venetiis commorante in dicta civitate habuisse et recepisse et penes se habere et tenere in depositum et ex causa depositi a dicto Magistro Carulo nonaginta quinque florenos ad rat. xl. ta bol. argenti pro quolibel floreno, convertendos in usum et utilitate dicti Mariani de licentia et voluntate dicti Magistri Caruli, quos quidem nonaginta quinque florenos ad rationem predictam dictus Marianus pro se et heredes suos promixit et convenit dicto Magistro Carulo presenti, stipulanti et recipienti pro se et suis hered. sine aliqua exceptionem iuris vel facti dare, solvere, reddere et restituere ipsi Carulo vel eius hered. hoc modo et terminis infrascriptis, videlicet: quinque flor. ad terminum et petition. dicti Magistri Caruli, XXti flor. usque ad proximum festum navitatis domini nostri ¦yhu. ix. prox.: et vigintiquinque flor. usque ad festum pascatis resurrectionis ¦dni uri, yhu, xpi:¦ prox. futur. et vigintiquinque flor. usque ad proximas nundinas rachanatens et residuum dicte quantitatis a dictis nundinis imposterum ad omnem dicti Magistri Caruli terminum et petition etc.

Mariani meneconi de Cam.° Quietatio.

Dicta die, loco et presentibus testibus supradictis ad hoc vocatis, habitis et rogatis. Nobilis Vir Christophorus perbenedicti de Camerino et contrata muralti asserens se scindicum substitutum ab Ill. mo Dno. Julio Cesari de Varano Camerini etc. Scindico ecclesie Sancti petri de muralto et ad infrascripta habere plenum et validum mandatum scriptum et publicatum manu mei notarii infrascripti dicto scindicario nomine fecit finem, quietationem, absolutionem, resutationem, remissionem, plenariam et pactum perpetuum de ulterius non petendo nec agendo Mariano Venantii meneconi de dicta civitate ut et tamquam heredi universali condam mariani Venantii ronci de dicta civitate cum beneficio legis et inventarii, presenti, stipulanti et recipienti pro se et suis heredibus, de centum florenis relictis dicte ecclesie per dictum Marianum Venantii ronci pro opere cone fiende in dicta ecclesia prout de dicto testamento dicebatur apparere manu se gentilis bonsaverii de dicta civitate Camerini notarii publici inde rogati. Et hoc fecit dictus scindicus dicto nomine pro eo quod ibidem presente, interogante et acceptante dicto Mariano Venantii dixit, asseruit et plene confessus et contemptus fuit dictum Marianum, heredem cum beneficio legis et inventarii predictum, dictis centum florenis solvisse et satisfecisse mandato ipsius scindici dicto nomine et ex sua commissione Magistro Carulo Cruello veneto qui, ut dicebatur, laborat et facit conam predictam Renumptians dictus scindicus dicto nomine etc.

Dokument VI. Urkunde über die Ernennung Carlo Crivelli's zum »miles« durch Prinz Ferdinand von Capua vom 11. April 1490 (nach Andreantonelli, Breve ristretto della Historia Ascolana, Ascoli, M. DC. LXXVI, pag. 31 f.).

Nos animaduertentes deuotionem, et fidem dicta Civitatis erga Regium Statum maximae semper fuisse existimationes apud Regiam avitam Maiestatem, affectandes commendatos dictae Civitatis praecipuis gratiis, et honoribus decorari, eundem Karolum in nostrum familiarem eius propitate pensata acceptamus, cum potissimum nobis constiterit fuisse creatum militem, et in numero militum designatum etc. Datum in Terra Francavillae die 11. Aprilis MCCCC.LXXXX.

BESCHREIBENDES VERZEICHNIS DER ERHALTENEN GEMÄLDE

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Nr. 1173. Christus im Grabe mit Heiligen. *Tafel I*

Zwischen drei Marmorpilaster, welche durch Bogen architektonisch verbunden sind, ist in die Mitte die Pietà, links der hl. Hieronymus und rechts eine weibliche Heilige komponiert. Der Leichnam Christi ragt bis zu den Hüften aus der Grabwand, links stützt ihn Maria in dunkelblauem Mantel, rechts Johannes in dunkelblauem Gewand mit rotem Besatz. Über dem Gewand roter Mantel mit dunkelgrünem Futter. Der hl. Hieronymus kasteit sich mit dem Stein vor dem Kruzifix, auf der Marmorbrüstung liegt die Heilige Schrift; er ist mit einem weißlichgelben Leinen bekleidet. Die Heilige rechts trägt einen roten, gelbgemusterten Mantel mit dunkelgrüner Innenseite; in der Linken hält sie ein violettes Buch, in der Rechten einen Lilienstengel. Im Hintergrund hügelige Landschaft. Die Marmorarchitektur vielfarbig gefleckt. Auf den beiden Mittelpfeilern signiert: OPUS · KAROLI · CRIVELLI · VENETI. Predella 0,36 × 1,27 m. Gut erhalten[1]).

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts im Besitz eines Girol. Zanetti, Venedig. Sammlung Solly, 1821. — Gegenwärtig im Depot des Museums.

Verona, Museo Civico (jetzt Castel Vecchio), Nr. 351. Madonna della Passione. *Tafel II*

Hinter einer hellbraunen Marmorbrüstung mit grauer Deckplatte steht die Madonna in Halbfigur. Ihre Hände sind in Brusthöhe mit den Fingerspitzen zusammengelegt, die Arme umfassen das stehende Kind. Über hellrotem, goldgesticktem Gewand ein goldener Mantel mit schwarzen Palmetten, welcher vom Kopfe herabfällt. Perlen schmücken das Haar, ein weißes Tuch liegt um den Hals. Der Jesusknabe in goldenem Leibchen über weißem Hemd sieht mit geöffnetem Mund zur Mutter auf. Er steht auf einem dunkelgrünen Kissen auf der Balustrade, welche zum Teil mit einem rosa Moiréstoff bedeckt ist. Auf diesem knien rechts 3 Putten, die Leidenswerkzeuge dem göttlichen Kind zeigend, mit hellgrünen, rosa-goldenen und schwarzen Hemdchen versehen. Diesen gegenüber stehen 4 Putten in verschiedenfarbigen Hemdchen, manche mit umwickelten Beinen, auch Leidenswerk-

[1]) Die erste Zahl der Maße bedeutet stets die Höhe, die zweite Zahl die Breite des Bildes.

zeuge haltend. Einer der nackten Engel umfaßt mit beiden Händen die rote Marmorsäule, auf welcher ein Hahn kräht. Hinter der Madonna ein grau-violetter Moirévorhang, links davon eine mit Weintrauben und mit Gräsern bewachsene Mauer, rechts ein Ausblick auf eine figurenreiche Landschaft. In dieser in der Mitte ein kahler Baum, auf dem eine Krähe sitzt, rechts davon eine Burg, links die drei Kreuze mit dem Heiland und den beiden Schächern. Der obere Teil des Bildes zeigt ein Architekturstück mit Marmorsäulen und einem offenen Bogen, in welchem, von einer Vase getrennt, zwei Engel zur Laute und zur Harfe singen. An Marmorsäulen hängt, mit hellrosa Bändern befestigt, ein Früchtekranz, in welchem zwei Finken sitzen. Am untersten Bildrand signiert OPUS · KAROLI · CRIVELLI · VENETI. Gut erhalten mit Ausnahme des Haares der Madonna, das, durch alte Übermalungen entstellt, eine dem Meister fremde Malweise zeigt; auch an den Händen alte Retuschen. Fleischtöne hellbraun. 0,71 × 0,48 m.

Aus Kloster S. Lorenzo, Venedig. — Sammlung Craglietto, Venedig. — Sammlung Barbini-Breganze, Padua. — Sammlung Giulio Pompei, Padua.

Tafeln III bis V *Massa Fermana, Palazzo del Municipio.* Polyptychon von 1468.

Haupttafeln:

a) Vor einem roten Moirévorhang, welcher an Schnüren befestigt vor dem Marmorthron herabhängt, sitzt die Madonna in blauem Mantel mit Goldborte, der auch den Hinterkopf bedeckt und unter welchem ein rotes Gewand sichtbar wird. Mit beiden Händen hält sie das auf ihrem linken Knie sitzende Kind, welches in gelbem Hemdchen mit weißer Binde die Rechte zum Segen erhoben hat und in der Linken die goldene Kugel hält. Der Thron, auf welchem die hl. Jungfrau sitzt, ist aus grauem Marmor mit rötlicher Porphyrrückwand, auf dem oberen Abschluß liegt eine Birne und ein Apfel. Lila getönter Marmorboden, in der Ecke rechts unten eine Kerze, auf dem untersten grauen Stufenabsatz in schönen Charakteren signiert: KAROLUS · CRIVELLUS · PINSIT · HOC · OPUS · M^{O} · CC^{O}CC · LX^{V}III°.

b) Johannes der Täufer, in ein hellila Schurzfell mit gürtelartiger weißer Binde gekleidet, hält in der Linken den Kreuzstab, in der Rechten das Spruchband. Der Heilige steht auf Felsboden, hinter ihm phantastische Felsbildungen.

c) Der hl. Laurentius trägt über weißem Chorhemd eine rote mit Goldornamenten und Heiligenfiguren bestickte Stola. In der Rechten hält er ein Buch, dessen Einband aus weißem, goldgepreßtem Leder besteht, in der Linken den Rost.

d) Der hl. Silvester trägt dunkelgraues Pluviale mit schwarzen Palmetten und roter Innenseite, die Borte zeigt Goldverzierungen und ist mit Heiligenfiguren gestickt, darunter ein weißes Chorhemd. Auch die Mitra ist goldverziert. In der Linken hält der Heilige ein Buch, in der Rechten den Bischofsstab.

e) Der hl. Franziskus steht in einfacher grauer Kutte auf Felsboden in erstaunter und ergebungsvoller Haltung. In der oberen linken Ecke erscheint ganz klein der Gekreuzigte, goldene Strahlen übertragen das Stigma auf den Heiligen.

Predella.

a) Christus am Ölberg. In einer hügeligen Landschaft kniet der Heiland auf einer Anhöhe, während die vier Jünger in abwechslungsreichen Stellungen schlafen. Der dunkelblaue Himmel ist in naiver Weise mit einer Unzahl weißer Sterne besät.

b) Kreuzigung. In der Mitte Christus am Kreuz, links Maria, rechts Johannes. Neben Maria ein geharnischter Reiter, der im Arm die Lanze hält und mit erhobenen Händen zum Heiland betet. Rechts neben Johannes ein weiterer Ritter zu Pferd mit Streitkolben.

c) Geißelung Christi. In einer grauen Halle ist Christus an die Marmorsäule gebunden. Der Scherge links in rotem Gewand, derjenige rechts in weißem Hemd und Hut.

d) Auferstehung Christi. Der Heiland entsteigt einem lilafarbenen Marmorsarkophag, die Rechte zum Segen erhoben, in der Linken die Siegesfahne. Eine Felsenmasse dient als Hintergrund. Links zwei schlafende Krieger, ein anderer rechts vorn in stärkster Verkürzung.

Tafeln aus dem obersten Abschluß.

a) Ecce Homo. Der Leichnam Christi mit leichtgeneigtem Kopf ragt bis zu den Hüften aus dem grauen Marmorgrab, von dessen Vorderseite ein lila Moiréstreifen herabhängt. Hinter dem Heiland das Kreuz mit drei Nägeln.

b) Verkündigung. Auf der linken Tafel kniet in einem hofartigen Raum, welcher rückwärts durch eine zinnengekrönte Mauer abgeschlossen ist, die hl. Jungfrau. Links Ausblick auf ein Gemach mit rotgedecktem Bett. Über einem rosa Kleid trägt die Madonna einen dunkelblauen Mantel. Sie kniet vor einem Betpult aus braunem, gemasertem Holz, auf welchem ein rotgebundenes Buch geöffnet liegt. Von rechts her schwebt die Taube. Der Boden besteht aus Steinfließen.

Auf der rechten Tafel setzt sich die Hofbildung mit der Zinnenmauer fort, links wird ein Hauseingang sichtbar. Der Engel, in schwebender Haltung,

trägt hellgelbes Gewand, die großen Schwingen sind in leichtem Reliefgold gegeben, den blonden Lockenkopf schmückt ein Blumenkranz. In der Linken trägt der Himmelsbote den Lilienstengel, die Rechte ist zum Gruße erhoben.

Die Tafeln der Hauptreihe und das Ecce Homo haben Goldhintergrund. Maße: Mitteltafel, Madonna 1,05×0,44 m, jeder der Hauptflügel 1,05×0,34 m, Predellentafeln je 0,19×0,37 m, Ecce Homo 0,51×0,28 m, jede der Verkündigungstafeln 0,37×0,19 m. Über die schlechte Erhaltung und den verwahrlosten Zustand s. S. 49 f.

Gemalt für die Pfarrkirche S. Silvestro, Massa Fermana, im Auftrag eines Conte Azzolino aus Fermo. Zur Zeit von A. Ricci befand sich das Bild in der Sakristei der Kirche, später im Glockenturm, 1861 wurde es in das Pfarrhaus gebracht, später in das Municipio.

Tafel VI *Richmond, Sammlung Sir Herbert Cook.* Madonna Cook.

Die auf dem Throne sitzende Madonna trägt über rotem Gewand mit Goldornamenten einen dunkelblauen, innen grünen Mantel, welcher vom Hinterhaupt herabfällt, darunter ein weißes Kopftuch. Die Aureolen von Maria und Kind, die Ornamente am Saum und Gürtel des Kleides Mariä sowie die links am Boden liegende Krone in Relief. Der Knabe steht auf dem Knie der Mutter, er ist mit einem rosa Hemdchen bekleidet. Den Kopf mit naiv erstauntem Ausdruck nach vorne geneigt, hält er in beiden Händen einen unproportioniert großen Apfel. Die Bekrönung und die Armlehnen des Marmorthrones sind von Delphinen gebildet, oben eine muschelförmige Nische. Die Pilaster sind mit einem Früchtekranz behängt, hinter dem Thron roter Atlasvorhang mit weißen Schnüren. Unten links kniet ein winzig kleiner Mönch als Stifter in schwarzem Gewand mit grünem Mantel. Marmorboden, vorn unten eine Muschel. Erhaltung vorzüglich mit Ausnahme einiger Retuschen im Goldhintergrund. 1,27×0,50 m.

Tafel VII *Enschede (Holland), Sammlung Ten Cate.* Madonna und Kind.

Die Madonna in Halbfigur hält mit ihrer Rechten das auf einer Steinbrüstung stehende Kind. Ihr Mantel aus reichem Goldbrokat fällt vom Hinterhaupte herab über das rote, goldornamentierte Gewand. Das Kind trägt eine Korallenkette um den Hals, es ist in ein braunes Hemdchen mit weißer Binde gekleidet und hat die Rechte zum Segen erhoben. Es lehnt das Köpfchen an das Haupt der Mutter. Über die Steinbrüstung hängt ein Moiréstreifen, ein anderer Moiréstoff schließt den Hintergrund in halber Höhe, darüber Goldgrund. In den oberen Bildecken Früchte. Die Halskette

Mariä freiplastisch geformt. Geringe Beschädigungen im Hintergrund. 0,37 × 0,31 m.

Sammlung Miller-Aichholz, Wien. — Sammlung C. Castiglioni, Wien (versteigert Amsterdam, 1925, holl. fl. 67600). — Ausgestellt: Renaissance-Ausstellung Wien, 1924, Nr. 24.

Macerata, Museo Civico. Madonna und Kind. 1470. *Tafel VIII*

Die Madonna ist in einen dunkelblauen Mantel mit goldenem Granatapfelmuster und grünem Futter gehüllt, darunter rosa Gewand. Von ihrem Haupt fällt ein weißes Leintuch auf ihre Schultern. Sie drückt das in ein rosa Kleidchen mit weißer Binde gehüllte Kind an sich. Der rote Hintergrund nicht Original. Das auf Leinwand übertragene Bild hat sehr stark, besonders in den Gewandteilen, gelitten. Rückwärts ist eine im 18. Jahrhundert vom Original kopierte Signatur aufgeklebt. Die Anordnung der Signatur offenbar willkürlich:

KAROLUS
CRIVELLUS
VENETUS
PINSIT
FERMIS
1470

0,59 × 0,40 m.

Fragment eines für den Hauptaltar der Chiesa dei Minori Osservanti in Macerata ausgeführten Altargemäldes. Über die Geschichte dieses Bildes s. S. 51.

Amerikanischer Privatbesitz. Madonna Huldschinsky. *Tafel IX*

Die hl. Jungfrau in weißem Kopftuch, rotem Gewand und blauem, innen olivgrünem Mantel, etwas nach rechts gewendet, hält das vor ihr auf einer Brüstung stehende Kind, welches sich an ihre Wange schmiegt. Hinter Maria, an einem Stab befestigt, ein Brokatstreifen mit Granatapfelmuster, links ein Apfel, rechts eine Birne. Vorn an der Holzbrüstung ein versiegelter Brief. Goldgrund mit eingravierten Ornamenten. Bezeichnet rechts auf der Brüstung: OPUS·KAROLI·CRIVELLI·VENETI· Vorzüglich erhalten. 0,62 × 0,41 m.

Sammlung Graf Dohna-Mallmitz. — Sammlung Oskar Huldschinsky, Berlin. — Kunsthandlung Colnaghi & Co., London (1926).

Mailand, Museo Poldi-Pezzoli, Nr. 620. Der hl. Franziskus, das Blut Christi empfangend. *Tafel X*

Hinter der Christusgestalt ein gelber Damaststreifen, der bis über den Vordergrund (Marmorboden) herabhängt und den Ausblick in eine Landschaft

links freiläßt. Oben ist der Stoff mit roten Schnüren befestigt. Die Kutte des hl. Franziskus hellbraun, ein Ton, der im gesamten Bildchen vorherrscht. An der Mauer Weintrauben und Gräser ganz gleich der Mauerbildung und deren Bewachsung im Madonnenbildchen in Verona. Durch einen von einer Marmorsäule gestützten Bogen wird eine Landschaft sichtbar. Vorzüglich erhalten. 0,19 × 0,13 m.

Tafel XI *Mailand, Museo-Poldi-Pezzoli, Nr. 621.* Der hl. Sebastian.

Der Heilige, dessen Blick sich nach dem Himmel wendet, ist an einen Baum gebunden, seinen Körper bedeckt nur ein weißes Lendentuch. Der Körper ist von zahlreichen Pfeilen durchbohrt. Das Inkarnat rötlich-braun. Landschaftshintergrund. Vorzüglich erhalten. 0,42 × 0,10 m.

Tafel XI *London, Wallace Collection, Nr. 527.* Der hl. Rochus.

Durch den nach abwärts gerichteten Blick und die Bewegung der rechten Hand wird die Aufmerksamkeit auf die klaffende Wunde am rechten Bein gelenkt. Der Heilige steht vor einem Goldbrokatstreifen, er trägt ein grünes Gewand mit hellblauem Umhang und rote Hosen. In der Linken hält er den Pilgerstab. Rotbraunes Inkarnat, schöne Erhaltung. 0,43 × 0,115 m.

Tafel XII *London, Sammlung Earl of Northbrook.* Auferstehung Christi.

Die Rechte zum Segen erhoben, entsteigt der Heiland dem Grabe, halb vom weißen Leintuch bedeckt. In der Linken hält er die Siegesfahne. Die ornamentierte Vorderseite des Grabes besteht aus grauem, die Kanten aus rosa geädertem Marmor. Drei schlafende Krieger umgeben das Grab, der Krieger links – in starker Verkürzung wiedergegeben – lehnt sein Haupt auf ein Schild, welches einen gelben Adler auf rotem Grund zeigt. Er ist barhaupt und trägt eine rote Kappe und gelbe Hosen, an seinem phantastisch mit Maskarons ornamentierten grauen Harnisch hängt die rote Schwertscheide. Der Krieger rechts schläft in sitzender Haltung, er hält eine Hellebarde und Schild und ist in grauen Harnisch gekleidet. In der Landschaft ist rechts eine Felsengrotte sichtbar, im Hintergrunde links eine Burg. Vierpaßform. Gut erhalten. 0,50 × 0,70 m.

Sammlung Baring, London. — Ausgestellt New-Gallery, Venetian Exhibition 1894.

Tafel XIII *Detroit, Museum of Art.* Grablegung Christi.

Der Leichnam Christi wird durch die Madonna und den hl. Johannes gestützt.

Maria trägt ein rotes Gewand, darüber einen hellen, blaugrünen Mantel. Johannes ist in ein rosa Gewand mit dunkelrotem, grüngefüttertem Mantel gekleidet. Magdalena ist vorgebeugt und küßt die Hand des Gekreuzigten, ihr langes blondes Haar fällt nach vorn. Sie trägt einen roten Mantel mit grüner Innenseite. Links die mit Turbanen bedeckten St. Joseph von Arimathia und Nikodemus. Der erstere trägt über dem rosa Kleid einen gelben Mantel mit grünem Futter, Nikodemus ein rosa Gewand und einen blauen, grüngefütterten Umhang. Goldhintergrund. Gut erhaltene Lünette. 0,42 × 1,14 m.

Sammlung Earl of Dudley. (Versteigert 1892.) — Sammlung Thomas Brocklebank, Wateringbury Place, Kent. — Ausgestellt Royal Academy, London, 1871. — Ausgestellt Burlington Fine Arts Club, London, 1912. — 1925 von der Kunsthandlung Duveen Brothers, New-York, durch die Detroit Museum of Art Founders Society angekauft und dem Museum geschenkt.

Philadelphia, John G. Johnson Art Gallery. Pietà Johnson. *Tafel XIV*

Der Leichnam Christi, von zwei weinenden Engeln gestützt, ist leicht nach links geneigt; das Haupt dornengekrönt, der Mund geöffnet. Über die Marmorwand hängt ein roter, ornamentierter Samtstreifen, den Hintergrund für die Hauptgruppe bildet ein Vorhang aus Goldbrokat. Der Engel links ist in ein rosa, der rechts in ein blaugraues Hemdchen gekleidet. Goldhintergrund. 0,685 × 0,455 m.

Monte Fiore dell'Aso (früher in).

Der für die Chiesa dei Francescani oder Frati Conventuali Riformati, Monte Fiore, gemalte Altar ist heute, soweit erhalten, über folgende Sammlungen verstreut:

Brüssel, Musée des Beaux Arts, Nr. 140a und 140b. *Tafel XV*

a) Madonna und Kind. Die Madonna, auf dem Marmorthron sitzend, trägt ein rosafarbenes Kleid, von ihren Schultern fällt der dunkelblaue Mantel mit goldenem Granatapfelmuster und grünem Futter herab. Über dem weißen Kopftuch sitzt die juwelengeschmückte Krone, als Hintergrund dient ein hellgrauer Moirévorhang, welcher mit roten Schnüren befestigt ist. Mit beiden Händen hält sie das auf ihren Knieen stehende Kind, welches mit verschränkten Händchen in schreitender Beinstellung nach aufwärts zur Mutter blickt, die ihrerseits zum Knaben hinsieht. Über weißem Hemd trägt das Kind ein grünes Gewand, das mit einem weißen Linnen zusammengehalten ist. Die Stufe des Throns ist mit einem Renaissancerelief in Grisaille verziert.

Dieses Motiv wiederholt sich am untersten Bildrand. Auf dem Ornament die Inschrift: CAROLUS · CRIVELLUS · VENETUS · PINSIT. Goldhintergrund. Vorzüglich erhalten. 1,82×0,55 m.

Tafel XV b) Der hl. Franziskus. In ganzer Figur steht der heilige Mönch auf Marmorboden vor Goldhintergrund in grauer Mönchskutte mit Kapuze und Gürtelschnur. Beide Hände mit den Malen der Stigmatisierung öffnen einen Schlitz des Gewandes und zeigen die Brustwunde. Die Hände und der lebhafte Kopf mit dem halbgeöffneten Mund ausdrucksvoll gezeichnet, die Kutte mit den schönen Ärmelfalten prächtig in aller Einfachheit. Auf dem Marmorboden eine ornamentierte Marmorbalustrade, welche sich am untersten Bildrande fortsetzt. Erhaltung vorzüglich mit Ausnahme leichter Beschädigungen und Ergänzungen an den äußersten Bildrändern. 1,82×0,55 m.

Tafel XVI *National-Gallery, London, Nr. 602.* Pietà.

In herber Schönheit ragt der Oberkörper des Gekreuzigten aus dem Marmorgrabe, links stützt ihn ein Engel in lila Gewand mit gelben Flügeln, während der zweite Engel auf der Gegenseite ein gelbes Kleidchen trägt; seine Flügel sind in zartem Lila getönt. Die Grazie der lieblichen Putten kontrastiert mit den leidvollen Zügen des Schmerzensmannes. Über dem Rand des Marmorgrabes ein Stück des Leintuches auf rotem Moiréstreifen. Goldhintergrund beschädigt. Links bezeichnet: CAROLUS · CRIVELLUS · VENETUS · PINSIT. Oben abgerundete Tafel. 0,72×0,55 m.

Tafel XVII bis XIX *Predella:*

Diese bestand ursprünglich aus 13 Tafeln, welche den segnenden Christus von den 12 Aposteln umgeben darstellten. Es befinden sich von diesen Tafeln in

Mailand, Museo del Castello Sforcesco 2 Tafeln
(Geschenk des Sign. Levis, vorher Sammlung Castelbarco.)

Amsterdam, Sammlung Pröhl 1 Tafel
Sammlung Moll, Wien (Verst. Cassirer, Berlin, 1917). — Sammlung C. Castiglioni, Wien (verst. Amsterdam, 1925). — Ausgestellt Renaissanceausstellung Wien 1924, Nr. 26.

New-York, Sammlung Robert Lehmann 1 Tafel
New-York, Kunsthandlung F. Kleinberger 2 Tafeln
London, Kunsthandlung Colnaghi & Co. 5 Tafeln.

Das Maß jedes Predellenstückes beträgt 0,28×0,21 m.

Die Predellenstücke im Besitz von Robert Lehmann, F. Kleinberger und Colnaghi & Co. stammen aus der Sammlung H. Cornwall Legh, High Legh Hall, Knutsford, Cheshire. Sie gingen 1926 in den Besitz des Herrn Langton Douglas, London, über. Sämtliche Stücke des Monte-Fiore-Altars befanden sich in der Mitte des 19. Jahrhunderts im Besitz des Cav.

Vallati, Rom, welcher 1859 die Pietà an die National-Gallery und 1862 die Madonnentafel und den hl. Franziskus um Lire 15860.— an das Museum Brüssel verkaufte.

Florenz, Sammlung Ch. Löser. Federzeichnung. *Tafel XX*

Diese Zeichnung, die einzige, welche wir von der Hand Crivelli's besitzen, stellt den hl. Petrus dar und ist ein Entwurf für eine der Predellentafeln vom Monte-Fiore-Altar, welche sich 1926 im Besitz der Kunsthandlung F. Kleinberger, New-York, befand. Feder auf gelblich-weißem Papier. 0,20 × 0,15 m.

London, Sammlung Robert H. Benson Esq. Madonna Benson. 1472. *Tafel XXI*

Die Madonna, in ganzer Figur, das Gesicht nach links gewandt, sitzt auf einem rot und weiß getönten Marmorthron. Sie trägt ein rosa Gewand unter einem Goldbrokatmantel mit schwarzen Ornamenten und grünem Futter, der von dem mit weißem Schleier versehenen Haupt herabfällt. Sie hält das auf ihrem Knie stehende Kind, welches ein goldenes Kleid und weiße Binde trägt, und sich in lebhafter Bewegung mit ausgestreckten Ärmchen nach rechts wendet. Hinter der Gruppe ein rosa Moiréstreifen. An der Stufe des Thrones ist eine Bruchstelle des Marmors sowie eine Fliege und zwei Birnen wiedergegeben. Sie trägt auch die Signatur: CAROLUS · CRIVELLUS · VENETUS · PINSIT · 1472. Goldhintergrund mit eingravierten Ornamenten. Gut erhalten. 0,94 × 0,42 m.

Sammlung G. H. Marland, 1863. — Sammlung W. Graham, 1886. — Ausgestellt: Royal Academy London, 1875 und 1887. — Ausgestellt: New-Gallery, Venetian Exhibition 1894.

Ancona, Pinacoteca Podesti, Nr. 1. Madonna und Kind. *Tafel XXII*

Die Madonna, welcher ein hellvioletter Moiréstreifen als Hintergrund dient, steht in Halbfigur hinter einer grauen Marmorbalustrade. Ihr goldener Mantel zeigt Palmettenornamente in roten Linien und ist grün gefüttert, darunter wird ihr rotes Kleid sichtbar. Um die Stirne ist eine Perlenkette gelegt. Der Mantelsaum und der Glorienschein sind juwelenbesetzt. Das Kind trägt ein hellblaues Kleidchen mit weißer Binde und ist ganz in die Beobachtung eines Vögelchens vertieft, das es an einem Faden hält und welches nach rechts fliegt. Links und rechts des Moiréstreifens Ausblick auf eine Landschaft, auf der Brüstung liegt ein rotgebundenes Buch, oben Früchtekranz. Silberton. Rückseite rot bemalt. Unten rechts in schönen Schriftzeichen signiert: OPUS · CAROLI · CRIVELLI · VENETI. Vorzüglich erhalten. 0,21 × 0,15 m.

Aus der Kirche S. Francesco dei Frati Minori Osservanti, Ancona, für welche wahr-

scheinlich auch die »Vision des Beato Gabriele Ferretti« (National-Gallery) entstanden ist.

Tafel XXIII *Boston, Isabella Stewart Gardner Museum.* Der hl. Georg, den Drachen tötend.

Die dramatisch bewegte Szene spielt sich in einer felsigen Landschaft ab. St. Georg, in prächtiger, goldornamentierter Rüstung, führt mit beiden Händen das Schwert zum tödlichen Schlag. Das Pferd bäumt sich auf den Hinterbeinen. Der stehende grüne Drache ist bereits von der Lanze durchbohrt. Links auf einer Anhöhe eine Burg, davor die Prinzessin im Gebet knieend. Rechts führt ein Weg zu einer Baumgruppe. Vorzüglich erhalten. 0,90×0,46 m.

Sammlung F. R. Leyland, London, 1892. — Sammlung Stuart M. Samuel, London.— Ausgestellt: Royal Academy, London, 1882. — New-Gallery, Venetian Exhibition, 1894.

Tafel XXIV *Pausula, Chiesa di S. Agostino oder del Sacramento.* Madonna und Kind.

In einem mandelförmigen Kreis von grünen und roten Engelsköpfen sitzt die Madonna auf dem Thron in gelbem, ornamentiertem Mantel, welcher vom Hinterhaupte herabfällt und grüne Innenseite zeigt. Unter der juwelenbesetzten Krone fällt ein weißes Kopftuch auf die Schultern herab. Ihre Rechte stützt das Kind, dem sie die Brust reicht und zu dem sie liebevoll herabblickt. Dieses liegt auf ihren Knieen und beugt den Kopf zum Beschauer zurück. Der Thron aus grauem Marmor zeigt an der Rückenwand eine rötliche Porphyrplatte, den oberen Abschluß bilden goldene Delphine. Dahinter ein hellblauer, ornamentierter Fond. Ein hellila Stoffstreifen dient der Madonnengruppe als Hintergrund.

Durch eine glückliche Reinigung sind die beiden Engel und Wolken, welche im 18. Jahrhundert hinzugefügt waren, verschwunden, und der Thron mit Vorhang und der blaue Hintergrund zutage getreten. Die Tafel ist auf allen Seiten verkleinert, der unterste Streifen, welcher wohl eine Marmorstufe (vielleicht darauf Signatur?), darstellte, fehlt in einer Höhe von ca. 10 cm. Zahlreiche Reparaturen. 1,27 × 0,84.

Tafel XXV *New-York, Sammlung Sir Joseph Duveen.* Madonna Northbrook.

Die Madonna in Halbfigur steht hinter einer Marmorbrüstung, von welcher ein gelber Moiréstreifen herabhängt. Ein weißer Schleier und weißes Kopftuch umgeben ihr Haupt, die Stirne ist mit einer Perlkette geschmückt. Der Heiligenschein ist ebenso wie der des Kindes juwelenbesetzt. Von ihren Schultern fällt ein Goldbrokatmantel mit schwarzem Palmettenmuster und grünem Futter, darunter wird das rote Gewand sichtbar. Das Kind sitzt auf einem

lila Kissen auf der Marmorbrüstung, es ist mit einem hellgelben Hemdchen und weißer Binde bekleidet. Mit den Händchen umfaßt es einen Vogel und blickt mit vorgeneigtem Kopf nach einer Fliege, welche links auf der Marmorbalustrade krabbelt. Die Madonna hält das Kind mit beiden Händen. Hinter der Gruppe ein lila Moiréstreifen, dessen Schnüre herabhängen, oben Früchtekranz, links und rechts Ausblick in eine Waldlandschaft. Auf weißem Streifen unten die Signatur: OPUS · KAROLI · CRIVELLI · VENETI. Vorzüglich erhalten. 0,35 × 0,23.

Sammlung W. Jones, London, 1852. — Sammlung Baring, London. — Ausgestellt: Royal-Academy, London, 1894. — Ausgestellt: New-Gallery, London, 1912. — Vielleicht identisch mit dem von Orsini und A. Ricci in Casa Lenti, Ascoli, erwähnten Madonnenbildchen.

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum Nr. 1156b und 1156c. Die hl. Hieronymus und Bernhard. *Tafel XXVI*

Der hl. Hieronymus steht in leuchtend zinnoberrotem Mantel vor grünblauem Teppich. Gelbbräunlicher Boden und Balustrade. Goldhintergrund.
Der hl. Bernhard in bräunlichweißem Ordensgewand vor hellrotem Stoffstreifen liest in einem hellblau gebundenen Buch. Goldhintergrund. Rahmeneinfassung, mit den Bildchen ein Stück bildend. Maße: Hl. Hieronymus 0,505 × 0,25, hl. Bernhard 0,52 × 0,25. Beschädigungen im Goldhintergrund.

Sammlung Thiem, angekauft 1904.

Amsterdam, Sammlung Professor Otto Lanz. Zwei männliche Heilige. *Tafel XXVII*

a) In Vorderansicht in ganzer Figur steht der Heilige in grauer Kutte vor rotem Moiréstreifen. Dahinter niedrige Marmorbalustrade. In der Rechten hält er ein Buch, in der Linken eine Lilie. Goldhintergrund.

b) In Seitenansicht nach rechts gewandt trägt der hl. Mönch über weißer Kutte einen schwarzen Umhang. Die Hände sind zum Gebet über der Brust gefaltet, im rechten Arm liegt ein Buch und ein Lilienstengel. Dunkelgrüner Moirévorhang, Goldhintergrund. Gut erhalten. Rahmeneinfassung, mit den Bildchen ein Stück bildend, Maße jeder Tafel mit Rahmen: 0,60 × 0,31 m,
ohne „ 0,36 × 0,18 m.

Sammlung Alexander Barker, London. — Ausstellung Leeds, 1868. — Vermutlich identisch mit den beiden Bildern, welche Crowe und Cavalcaselle in der Dudley House Coll., London, erwähnen und welche längere Zeit in Egyptian Hall ausgestellt waren.

Tafeln XXVIII bis XXXI *Ascoli, Dom.* Polyptychon von 1473.

Oberste Reihe.

a) Die hl. Katharina trägt über tiefblauem Gewand mit rosa Ärmeln einen grünen Mantel, in der Rechten hält sie mit kapriziös gespreizten Fingern den Palmzweig, die Linke ist auf das Rad gestützt. Halbfigur, wie sämtliche Tafeln dieser Reihe.

b) Der hl. Hieronymus in rotem Kardinalsgewand hält in der Rechten das Kirchenmodell, in der Linken die Hl. Schrift.

c) Pietà. Der Leichnam Christi ragt aus dem hellgrauen Marmorsarkophag, von dessen Mitte ein lila Moiréstreifen herabhängt. Die Madonna trägt schwarzblauen Mantel, die hl. Magdalena einen roten Überwurf mit grünem Futter, vom hl. Johannes ist nur der Kopf sichtbar.

d) Der hl. Georg (?) trägt über einem roten Unterkleid mit Purpurärmeln ein schwarzblaues, goldverziertes Wams. Unter der roten Kappe fällt das blonde Haar in Wellen über die Achseln, in der Linken hält er die Palme, in der Rechten den Schwertknauf.

e) Die hl. Ursula, in scharfem Profil gegeben, trägt hellrotes Gewand mit grünen Ärmeln, über ihrer rechten Schulter liegt ein hellbrauner Umhang, in der Rechten hält sie die Kreuzfahne.

Hauptreihe:

a) Madonna und Kind. Vor einem roten Golddamast, dessen Ornament Vögel zeigt und der von der Rückseite des Thrones herabfällt, sitzt die Madonna in dunkelgrünem Mantel mit hellgrüner Innenseite. Darunter trägt sie ein zartlila Gewand mit Ornamenten; unter der goldenen juwelenbesetzten Krone fällt ein weißes Kopftuch über die Schultern. Mit beiden Händen hält sie das auf ihrem Knie sitzende Kind, welches, teilweise mit einer weißen Binde umwickelt, mit beiden Händchen einen Apfel hält. Der einfache Marmorthron zeigt an der Rückwand zwischen grauen Säulen eine rötliche Porphyrplatte, der obere Absatz, auf dem eine Birne und ein Apfel liegen, schließt mit einer Volute ab. Die Armlehnen sind in Form von Delphinen gebildet. Oben Fruchtgirlande und Engelsköpfe. Auf dem untersten Abschluß der Marmorstufe die Inschrift: OPUS · KAROLI · CRIVELLI · VENETI · 1473.

b) Der hl. Petrus trägt grünes Gewand, darüber gelbbraunen, rotgefütterten Mantel. Er ist in die mit der Linken gehaltene Heilige Schrift vertieft, am rechten Arm hängt ein Schreibfutteral herab.

c) Der hl. Johannes der Täufer. Während alle anderen Heiligenfiguren auf Marmorboden stehen, ist der hl. Johannes in der Wüste, auf einer Felsplatte am

Rande eines Baches stehend, dargestellt. Der Büßer trägt ein graues Gewand mit hellrotem Umhang, die Rechte deutet auf das in der Linken gehaltene Spruchband. Im Hintergrund Weidenstrünke.

d) Der hl. Emidius ist in ein prunkvoll mit Heiligenfiguren und Goldornamenten besticktes Pluviale gekleidet, sein Haupt ist mit der weißen, goldgestickten Mitra bedeckt. Er hält in der Rechten den goldenen Bischofsstab, in der Linken ein Buch. Das Pektorale, welches die Pluviale zusammenhält, sowie der Oberteil des Krummstabs in leichtem Relief.

e) Der hl. Paulus trägt einen braungelben Mantel über blauem Gewand. Mit der Linken zeigt er das heilige Buch, die Rechte ist auf das Schwert gestützt.

Predella.
In der Mitte der segnende Christus, um ihn die 10 Apostel, alle in Halbfigur. In abwechslungsreicher Bewegung und Farbgebung sind die Apostel paarweise in lebhafter Disputation begriffen.
Die Predellenbilder zeigen glatten Goldhintergrund, während die Figuren der beiden oberen Reihen sich von einem Goldhintergrund mit eingraviertem Granatapfelmuster abheben. Sehr schöne originale Umrahmung. Gut erhalten mit Ausnahme einiger leichter Sprünge. Die Gesamtmaße des Altars ungefähr $3 \times 2{,}75$ m.

Cambridge (U.S.A.), Fogg Art Museum. Pietà. *Tafel XXXII*

Links die Gottesmutter in grünem, gelb gefüttertem Mantel, darunter rotes Kleid. Auf der rechten Bildseite stützt Johannes den Leichnam Christi.
Durch Professor Cavenaghi, Mailand, restauriert und auf Leinwand übertragen, wurden die Übermalungen wieder abgenommen. Die Tafel dient somit heute hauptsächlich technischen Studienzwecken. $0{,}62 \times 0{,}65$ m.

Sammlung Caccialupi, Macerata. — Sammlung Dr. Nevin, Rom (versteigert 1907). — Sammlung Ferroni, Rom (versteigert 1909). — Kunsthandlung Canessa, Paris. — Sammlung Arthur Sachs, New-York, welcher das Bild 1924 dem Fogg Art Museum, Cambridge, schenkte.

Brooklyn, Sammlung F. L. Babbott. Apostel Jakobus. *Tafel XXXIII*

Der Heilige, in ganzer Figur stehend, trägt ein blaues, faltiges Gewand, darüber einen roten Mantel. Die Rechte hält ein Buch, im linken Arm ruht der Pilgerstab. Ornamentierter Goldhintergrund. Gut erhalten. $0{,}95 \times 0{,}39$ m.

Sammlung C. A. Turner, London (versteigert bei Lepke, Berlin 1908). — Kunsthandlung A. S. Drey, München. — Sammlung Fairfax Murray, London.

Tafel XXXIV *New-York, Sammlung Philipp Lehmann.* Madonna und Kind.

Vom Haupte der Madonna fällt ein weißes Kopftuch über die Schultern. Sie trägt über braunem, goldornamentiertem Gewand mit roten Ärmeln einen blauen Mantel, dessen Ornamente goldene Palmetten zeigen und welcher grün gefüttert ist. Das Kind ist bis auf eine weiße Binde nackt. Der elfenbeinfarbene Thron ist im Oberteil mit Früchten geschmückt, die Thronstufe zeigt rote, grüne und weiße Einlageplatten. Der Boden besteht aus braunem Marmor. Krone und Heiligenscheine in leichtem Relief, der Goldhintergrund fein gemustert. Gut erhalten. 1,41 × 0,60 m.

Sammlung Baron Lazzaroni, Paris.

Tafeln XXXV—XL *London, National-Gallery, Nr. 788.* Demidoff-Altar, 1476.

Untere Reihe:

a) Madonna und Kind. Auf weißem Marmorthron, vor welchem als Hintergrund ein lila Moiréstreifen herabhängt, sitzt die hl. Jungfrau. Über ihr blaues Gewand hängt von den Schultern ein lila Mantel mit gelbem Palmettenmuster und grünem Futter herab. Auf weißem Kopftuch trägt sie die goldene, juwelenbesetzte Krone. Die rechte Hand hält einen Schleier über das schlafende Kind, das sie mit ihrer Linken stützt. Das Jesusknäbchen schläft sitzend, nach vorne gebeugt, in ein hellblaues Hemdchen gekleidet. Der Marmorthron ist muschelartig gekrönt und beiderseits mit Früchten geschmückt. Unten schließt er mit einem Renaissance-Ornament in Grisaille ab, auf diesem die Inschrift: OPUS · KAROLI · CRIVELLI · VENETI · 1476.

b) Der hl. Johannes der Täufer deutet mit der rechten Hand nach unten auf den zur Taufe benützten Bach, das Haupt ist stark nach abwärts geneigt. Unter dem hellila Überwurf mit grünem Futter, der als Mantel dient, werden Haare des Fells sichtbar. Die Linke hält ein rotes Kreuz und das Spruchband. Felsenboden mit Kieselsteinen, vorn der Bach. Auf einem Baumstumpf links ein von rückwärts gesehener Vogel.

c) Der hl. Petrus. Finsterer Greisenkopf mit breiter Nase, scharfblickenden Augen, buschigen Brauen. Über dem weißen Gewand trägt der Heilige ein rotes Pluviale mit Goldmuster und reichgestickter Borte, welche mit grünem Damast gefüttert ist. Die mit Ringen geschmückten Hände sind mit weißen, goldgestickten Handschuhen bekleidet. Die Linke umfaßt den mit einem Kruzifixus bekrönten goldenen Stab, von welchem ein weißes Tuch herabhängt; die Rechte hält die beiden Schlüssel und ein grünes, goldverziertes Buch. Auf dem Haupt trägt der Heilige die goldene, juwelenbesetzte Mitra. Marmorboden. Das Pektorale, die Ornamente der Mitra, der

Saum des Bischofsmantels, die Schlüssel und der Stab in Gessorelief gebildet.

d) Die hl. Katharina hat den Blick nach aufwärts gerichtet, ein goldenes, juwelenbesetztes Stirnband umfaßt das reichwallende Haar. Sie trägt ein rotes, goldgesticktes Kleid, die Ärmel sind blau und golden mit den an der Sonne trinkenden Vögeln gemustert. Der blaue Umhang mit Goldborte ist grün gefüttert. Die Rechte hält das Rad, welches in starker Verkürzung und mit all den Details des gemaserten Holzes wiedergegeben ist, die Linke hält einen Blumenstengel. Marmorboden.

e) Der hl. Dominikus. In einfacher Mönchskleidung, die schwarze Kutte über weißem Gewand, hält der Heilige den Blick ergebungsvoll gesenkt. Seine Rechte ist auf die Brust gelegt, in der Linken hält er ein rotes Buch und einen Lilienstengel. Marmorboden.

Mittlere Reihe:

a) Der hl. Franziskus trägt die graue Mönchskutte, der Blick ist nach oben gerichtet, die Hände mit den Zeichen des Stigmas sind zum Gebet erhoben. Eine Öffnung im Gewand läßt die Brustwunde sichtbar werden. Halbfigur wie sämtliche Tafeln dieser Reihe.

b) Der hl. Andreas trägt über weißem Gewand einen lilagefütterten Mantel und liest in der mit der Linken gehaltenen Heiligen Schrift, während die Rechte das Kreuz hält. Der Kopf mit dem langen Bart kräftig gezeichnet.

c) Der hl. Stephan mit tonsiertem Haupte blickt zum Beschauer; auf Haupt und Schultern trägt er Steine als Zeichen seines Martyriums. Er ist mit einem rosafarbenen Priestergewand mit grünem, goldbesticktem Besatz bekleidet. Seine Rechte hält ein Buch, die Linke den Lilienstengel.

d) Der hl. Thomas Aquinus. Der hl. Mönch blickt nach oben, sein Haupt ist tonsiert. Über dem weißen Priestergewand trägt er die schwarze Kutte, welche durch einen goldenen strahlenartigen Knopf zusammengehalten wird. In der Rechten das Kirchenmodell, in der Linken ein aufgeschlagenes Buch.

Obere Reihe:

a) Der hl. Hieronymus trägt rotes Kardinalsgewand und roten Hut, seine Rechte hält das Kirchenmodell, die Linke ein Buch; zu seinen Füßen der Löwe.

b) Der hl. Michael, den Kopf stark nach abwärts geneigt, führt mit der Rechten das Schwert zum tödlichen Schlage gegen das Ungeheuer, einen phantastischen, grünen Teufel. In der Linken hält der Erzengel die Wage. Seine Rüstung zeigt einen reich ornamentierten goldenen Brustpanzer und graue Beinschienen, die Beine sind mit grünen, goldverzierten Bändern soweit verschnürt, daß die Zehen frei bleiben. Über den Schultern hängt ein kleiner roter Mantel.

c) Die hl. Lucia. Über ihrem goldenen Brokatgewand trägt die Heilige einen grünen Mantel mit rotem Futter, welcher bis zu den nackten Füßen herabfällt. In der Rechten den Lilienstengel, hält sie in der Linken einen Teller, auf welchem die Augen, das Symbol ihrer Marter, liegen.

d) Der hl. Petrus Martyr in weißem Mönchsgewand und schwarzer Kutte hält die Hände über der Brust zum Gebet erhoben. In seinem tonsierten Haupt steckt das Beil, seine Brust ist vom Schwert durchbohrt.

Maße des gesamten Altars 4,87 × 3,19 m. Unterste Reihe: Mitteltafel 1,30 × 0,63 m, die Flügelbilder je 1,21 × 0,40 m. Mittlere Reihe: Sämtliche Tafeln abgerundet, jedes Bild 0,58 × 0,40 m. Oberste Reihe: Jede Tafel abgerundet, jedes Bild 0,88 × 0,26 m. Sehr gut erhalten.

Anscheinend ist das Altarwerk in seiner heutigen Form aus der Zusammenstellung von zwei Anconas aus der Kirche S. Domenico in Ascoli gebildet. Ziemlich komplett dürfte die Hauptreihe und die mittlere Reihe sein. Die Madonna befand sich mit anderen Teilen des Altars zur Zeit von A. Ricci im Besitz eines Sign. Grossi in Rom, später in der Sammlung des Kardinals Zelada in Rom, dann Sammlung Rinuccini, Florenz, 1852 in der Sammlung des Prinzen Demidoff, San Donato. In die National-Gallery gelangte der Altar in seiner heutigen Form 1868 durch G. H. Philipps.

Tafel XLI *Amsterdam, Sammlung Prof. Otto Lanz.* Der hl. Augustin.

Das kräftig gezeichnete Greisenhaupt ist mit einer weißen juwelenbesetzten Tiara bedeckt. In Halbfigur stehend, trägt der Heilige einen grünen, schwarz ornamentierten Bischofsmantel mit breiter juwelengeschmückter Borte, auch das Pektorale ist reich mit Juwelen geschmückt. In der weißbehandschuhten Linken hält er ein rotes Buch, die Rechte umfaßt den Krummstab mit weißem Schaft. Roter Brokathintergrund mit Silberornamenten. Gut erhalten. 0,57 × 0,38 m.

Tafel XLII *Paris, Musée du Louvre, Nr. 1268.* Der hl. Giacomo della Marca. 1477.

Vor einem Moirévorhang steht die Greisengestalt in ganzer Figur in eine grau-braune Mönchskutte gekleidet, deren Kapuze das Hinterhaupt bedeckt. Im rechten Arm ruht der Pilgerstab, die Hand deutet mit ausgestrecktem Zeigefinger auf die rechts oben hängende Scheibe mit dem Monogramm Christi. In der linken Hand hält er ein Buch. Am Knotengürtel ein Schreibfutteral, in den oberen Bildecken Früchte. Rechts unten knien zwei kleine Stifter. In der Mitte unten die Inschrift: OPUS · CAROLI · CRIVELLI · VENETI · 1477. 1,95 × 0,61 m. Über den schlechten Erhaltungszustand s. S. 65. Eine späte Kopie dieses Bildes auf Leinwand gemalt in der Vatikanischen Gemäldesammlung, Rom.

Gemalt für die Kirche Sa. Annunziata, Ascoli. — Sammlung d'Agincourt. — Sammlung Kardinal Fesch, Rom. — Sammlung Campana, Paris (versteigert 1862).

New-York, Duveen Bros. (früher). Die hl. Antonius und Bernhard. *Tafel XLIII*

Auf den beiden Tafeln sind die Heiligen in Halbfigur dargestellt. Der hl. Bernhard hält in der Linken ein Buch, in der Rechten die Scheibe mit dem Monogramm Christi. Der hl. Antonius von Padua hat als Attribut das Buch und den Lilienstengel. 0,62 × 0,335 m. Zuschreibung, da nur nach Photographie, nicht sicher.

Sammlung Demotte, Paris.

Budapest, Museum der schönen Künste, Nr. 98. Madonna Esterhazy. *Tafel XLIV*

Die Madonna ist in einen reichen goldenen Mantel gehüllt, der in leichtem Relief mit Blattranken und stilisierten Vögeln verziert ist; das Futter hellblau. Darunter trägt sie ein rosa Gewand mit goldverzierter Obertaille und weißem Gürtelband. Ihr Haupt bedeckt ein weißes Kopftuch und ein Schleier, unter dem das blonde Haar durchscheint, darauf eine Krone in leichtem Reliefgold. Sie reicht dem auf ihrem rechten Knie stehenden Knaben einen Apfel. Das Kind trägt ein grünes Kleidchen mit weißer Binde, darunter hellrotes Gewand. Hinter der Madonna ein hellila Moiréstreifen mit roten Schnüren. Der Thron besteht aus vielfarbigem, teilweise ornamentiertem Marmor, Voluten dienen als Armlehnen. Oben girlandenartig zwei Äpfel an ihren Zweigen. Auf dunkelblauem Grund in Goldschrift: OPUS · CAROLI · CRIVELLI · VENETI. Erhaltung vorzüglich, nur links ein Sprung. 1,06 × 0,56 m.

Sammlung Esterhazy, Budapest.

London, Victoria- und -Albert-Museum, Nr. 467. Madonna Jones. *Tafel XLV*

Die Madonna in Halbfigur, hinter einer Marmorbrüstung, hält in den Armen das einen Apfel haltende Kind. Ein reicher Goldmantel, dessen Ornamente Vögel und Blattranken in leichtem Relief zeigen und welcher grün gefüttert ist, fällt vom Hinterhaupte herab. Darunter hellrotes Kleid. Das Kind trägt ein rotes Leibchen mit weißem Wickel, es schmiegt sich eng an die Mutter. Hinter der Madonna rosa Moiré-Vorhang, links Ausblick auf eine blühende, rechts auf eine kahle Landschaft. Oben Fruchtgirlande. Der Kopf der Madonna ist leicht geneigt, die Stirne schmückt eine Perlenschnur. Das blondgelockte Kind blickt zum Beschauer. Links unten eine Nelke, rechts Veilchen und eine Fliege, am unteren Rande rechts die Inschrift: OPUS · CAROLI · CRIVELLI · VENETI. Unwesentliche Retuschen. 0,46 × 0,33 m.

Aus Sammlung Jones, London (Bequest).

Bergamo, Accademia Carrara, Nr. 172. Madonna Lochis. *Tafel XLVI*

Hinter einer grauen Steinbrüstung steht die Madonna in Halbfigur in

dunkelrotem Gewand und goldenem Mantel, welcher vom Haupte herabfällt und mit leicht erhöhten Goldornamenten verziert ist. Der Mantel ist dunkelgrün gefüttert, darunter wird noch ein weißes Kopftuch sichtbar. Die Linke stützt das Kind, welches sie in der Rechten trägt. Der Jesusknabe, um dessen Körper nur spärlich eine weiße Binde gelegt ist, hält mit beiden Händen einen Apfel. Ein leuchtend roter Moiréstoff als Hintergrund läßt auf beiden Seiten in eine Landschaft blicken mit links blühender, rechts kahler Vegetation. Oben eine Fruchtgirlande, auf der Steinbrüstung links eine Nelke, rechts eine Kirsche und eine Gurke. Darunter die Signatur: OPUS · CAROLI · CRIVELLI · VENETI. 0,45 × 0,33 m. Der goldene Mantel Mariä zeigt wesentliche Reparaturen, sonst ist das Bild gut erhalten und von großer Leuchtkraft.

Sammlung Lochis, Bergamo.

Tafel XLVII *Rom, Vatikanische Gemäldegalerie, Nr. 233.* Madonna und Kind, 1482.

Die Madonna ist in dunkelgrünen Mantel mit goldenem und silbernem Granatapfelmuster gekleidet, dessen Innenseite in hellerem Grün getönt ist und welcher vom Kopf herabfällt. Auf dem Haupt trägt sie die juwelenbesetzte Krone, darunter einen leichten Schleier, um die Stirne eine Perlenschnur. Unter dem Mantel wird das hellrote Gewand sichtbar. Auf ihrem linken Knie steht der mit grünem Hemdchen und weißer Binde bekleidete Knabe, in der Rechten einen Apfel haltend, um den Hals eine Perlkette mit Koralle. Der Blick von Mutter und Kind hat einen sinnenden Ausdruck. In der Ecke links unten der Stifter, ein Mönch in einfacher Kutte mit zum Gebet erhobenen Händen. Der Marmorthron ist rötlich gesprenkelt, die Rückwand zeigt als einziges Ornament Voluten. Hinter der Hauptgruppe ein grüner Moiréstreifen, darüber ein Früchtekranz. Goldhintergrund mit Granatapfelmuster. Die unterste Stufe aus grauem Marmor zeigt links starke, realistisch wiedergegebene Sprünge. Gut erhalten. Rechts unten in schöner Schrift: OPUS · CAROLI · CRIVELLI · VENETI · 1482. 1,35 × 0,62 m.

Ursprünglich in S. Francesco, Force. Bei der Zerstörung dieser Kirche wurde das Bild in die Chiesa Matrice überführt. Papst Pius VIII. ließ es in den Lateran verbringen, bei Neuordnung der päpstlichen Sammlungen wurde es der Vatikanischen Gemäldegalerie einverleibt.

Tafeln XLVIII—L *Mailand, Galeria di Brera, Nr. 201.* Triptychon von 1482.

Mittelbild: Madonna und Kind. Auf zwei hohen Marmorstufen baut sich

der mit Säulen und Ornamenten verzierte Marmorthron auf. Die Madonna sitzt mit leicht geneigtem Haupte in einen goldenen, blauornamentierten Mantel mit grünem Futter gekleidet. Vom gekrönten Haupt fällt ein weißes Kopftuch über die Schultern; das unter dem Mantel ersichtliche Kleid rot mit Goldverzierungen. Eine Stange am obersten Bildrand trägt einen Früchtekranz und hält, mit weißen Schnüren befestigt, einen roten, ornamentierten Samtstreifen, welcher der Madonna als Hintergrund dient und bis über die oberste Thronstufe herabfällt. Das Kind im hellblauen Kleide sitzt auf dem linken Knie der hl. Jungfrau und blickt auf ein keines Vögelchen, das es mit beiden Händen umfaßt. Auf der unteren Marmorstufe sind Blumen und Früchte verstreut, auf einem Vorsprung des Thrones steht ein Wasserglas mit Blumen und eine Fayenceschale mit Früchten. Am unteren Bildrand ein weißer Zettel mit 6 roten Nägeln, auf diesem in goldenen Buchstaben die Inschrift: OPUS· CAROLI·CRIVELLI·VENETI M 4 8 II.

Linker Flügel: St. Petrus und Dominikus. In ein überreiches mit Goldornamenten und Heiligenfiguren besticktes Pluviale gekleidet, welches von einem Pektorale in Relief zusammengehalten wird, umspannt der Kirchenfürst mit der Linken das silberne, mit goldenem Oberteil versehene Vortragskreuz; in der Rechten hält er ein Buch mit blauem Einband und die beiden Schlüssel, welche frei aus Gesso geformt und in das Bild gehängt sind. Der finster blickende Greisenkopf ist von einer goldenen Mitra gekrönt. Im Gegensatz zu dem überladenen Reichtum dieser Figur steht die wohltuende Einfachheit des hl. Dominikus in schwarzer Mönchskutte über weißem Untergewand. Der Kopf ist ergebungsvoll geneigt, die Hände zum Gebet gefaltet. Im Arm trägt der Heilige ein hellrotes Buch mit Lilien. Der untere Rand der Marmorstufe, auf dem die beiden Heiligen stehen, ist mit einem Maskaron und reichem Früchtekranz geziert.

Rechter Flügel: S. Veneziano und Petrus Martyr. Auf ähnlich ornamentierter Marmorstufe wie der soeben beschriebene Flügel stehen die beiden Heiligen, vorne S. Veneziano als reicher Edelknabe und Modekavalier gezeichnet. Auf dem gewellten, blonden Haar sitzt eine rote Kappe, ein kurzer roter Mantel, der grünes Futter zeigt, läßt ein Wams aus blauem Brokat mit roten, goldverzierten Ärmeln frei. Die Beine stecken in dunkelroten Trikothosen, die Schuhe etwas heller im Rot. Die Rechte hält die göttliche Siegesfahne, die Linke das Modell des heiligen Grabes. Dahinter, wieder durch die Einfachheit in gewollten Kontrast gestellt, der hl. Petrus Martyr mit durchbohrter Brust und gespaltenem Haupt. Er trägt die einfache Mönchskleidung und hält die Hände zum Gebet erhoben.

Sämtliche Tafeln haben ornamentierten Goldhintergrund. Vorzüglich erhalten. Maße der Mitteltafel 1,90 × 0,78, jedes Flügels 1,70 × 0,60.

Aus der Chiesa dei Padri Domenicani, Camerino, früher jedoch in der alten Kathedrale dieser Stadt. 1811 in die Brera verbracht mit zwei Predellenbildern (Schülerarbeiten) und, aus der Bekrönung, einer »Auferstehung Christi« und den beiden Verkündigungstäfelchen des Städelschen Instituts, Frankfurt.

Tafel LI *Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut, Nr. 841 und 841a.* Verkündigung.

Auf dem Oberbau eines Palastes kniet am Rand einer ornamentierten Marmorbalustrade der Engel in weißem Gewand, über dem der hellrosa, innen weißgrün getönte Mantel flattert. Lange blonde Locken zieren das Haupt, der Mund ist zur Verkündigung der göttlichen Botschaft geöffnet. In der Linken hält der heilige Bote den Lilienstengel, die Rechte ist zum Gruß erhoben. Die Flügel sind rot, gelb und grün getönt und leicht mit Gold verziert. Die Palastarchitektur zeigt eine vorspringende Ecke, Fenster, Bögen und einen Türeingang; der Bau ist aus rosa und gelben Steinplatten gefügt, die Kanten aus weißem Marmor. An einem oberen Fenster hängt ein weißes Tuch herab, daneben hängt ein Vogelbauer.

Die Palastarchitektur der rechten Tafel besteht aus grauem Marmor und bietet Einblick in das Gemach der hl. Jungfrau. Diese kniet in rotem Gewand mit blaugrünem Mantel vor einem Betpult, die Arme sind über der Brust verschränkt, ergebungsvoll neigt sich das blonde Haupt. Unter der Madonna hängt ein roter Stoffstreifen über die Marmorbalustrade herab. Im Hintergrund des Gemachs ein Bett, rechts ein zurückgezogener hellgrüner Vorhang. In das Gemach dringt von links der goldene Strahl durch ein vergittertes Fenster, auf dessen Absatz ein Majolikatopf mit eingepflanztem Strauch steht. Im oberen Bildabschluß ein Fenster, von dem ein gelber Perserteppich mit geometrischem Muster herabhängt, darauf wieder ein irdener Topf mit eingepflanztem Strauch. Vierpaßform. Vorzüglich erhalten. Jede Tafel: 0,54 × 0,38.

Zu dem Triptychon der Brera vom Jahre 1482 gehörig. 1832 von der Brera im Tausch an einen Filippo Benucci abgegeben.

Tafel LII *London, National-Gallery, Nr. 668.* Die Vision des Beato Gabriele Ferretti.

Der hl. Mönch kniet in inbrünstigem Gebet und blickt erstaunt auf die himmlische Erscheinung der Madonna im Engelskranz. Diese schwebt von der Seite gesehen in Blau und Gold gekleidet und umgeben von einem mandelförmigen Kranz roter und goldener Engel. Vor dem Mönch am Boden ein

Missale, hinter ihm liegen die ärmlichen Holzsandalen. In der linken Ecke schwimmen zwei Enten in einem Tümpel, ein Weg führt an einem Tempel vorbei zu einer Stadt. Hinter einem Gebüsch erscheint der Kopf eines anderen Mönchs. Links phantastische Felsbildungen, Gebüsch und abgestorbene Bäume, der Himmel ist bewölkt. Der obere Bildrand wird durch eine feingetönte Fruchtgirlande abgeschlossen. Gut erhalten. Rechts unten: OPUS·KAROLI·CRIVELLI·VENETI. 1,40 × 0,87 m.

Wahrscheinlich für die Kirche San Francesco, Ancona, gemalt.

Sammlung Alexander Barker. — Ausgestellt British Institution, 1858. — Angekauft 1861.

New-York, Metropolitan Museum, Nr. C 862—63. Pietà Crawshay. *Tafel LIII*

Zur Linken stützt Maria den Leichnam Christi und drückt ihn, den rechten Arm um seine Schulter gelegt, an sich. Ihr Mantel ist blau, das Gewand rosa; rechts Maria Magdalena in blauem Gewand mit roten Ärmeln und rotem, grün gefüttertem Mantel; mit der Linken faßt sie den Arm des Gekreuzigten. Hinter ihr erscheint der Kopf Johannes des Evangelisten. Ornamentierter Goldhintergrund. Vorzüglich erhalten. 0,71 × 0,645 m. Oben abgerundet.

Sammlung Bisenzo, Rom. — Sammlung Lord Dudley, Dudley-House (verst. 1892). — Sammlung R. Crawshay, Rom. — Ausgestellt Manchester 1857. — Ausgestellt Royal Academy 1871. — Ausgestellt Castel S. Angelo, Rom 1911/12. — Angekauft 1913.

Boston, Museum of Fine Arts, Nr. 18. Pietà Panciatichi. 1485. *Tafel LIV*

Der dornengekrönte Leichnam Christi wird links durch Maria, rechts durch den hl. Johannes gestützt. Die Madonna trägt violettes Kleid und blauen, innen grünen Mantel, welcher über das Hinterhaupt gezogen ist. Die hl. Magdalena ist in reichen Goldbrokat gekleidet. Unter dem roten, grüngefütterten Mantel des hl. Johannes wird sein Gewand aus Goldstoff sichtbar. Reichgemusterter Goldhintergrund, in der Mitte ein Goldbrokat, an dem oben eine Fruchtgirlande angebracht ist. Über die Grabwand fällt ein Goldbrokat mit roten Ornamenten, darauf ein Wappen. Bezeichnet: OPUS·CAROLI·CRIVELLI·VENETI·1485. Christusfigur teilweise übermalt. 0,875 × 0,525.

Sammlung Panciatichi, Florenz.

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Nr. 1156. Heilige Magdalena. *Tafel LV*

Die Heilige ist in ein kostbares kobaltblaues Gewand mit gelben Ornamenten gekleidet, das Mieder mit leuchtendrotem Einsatz ist goldverziert, die Ärmel aus Goldbrokat sind geschlitzt, so daß das weiße Hemd durch-

dringt. Mit der Linken faßt sie eine Falte des hellroten Mantels, welcher smaragdgrün gefüttert ist, in der Rechten hält sie das goldene, plastisch verzierte Salbgefäß. In leichtem Reliefgold auch die Besätze und Ornamente an den Schultern und am Mieder, sowie der äußere Rand des Glorienscheines. Den Hals schmückt eine rote Perlenschnur, das blonde Haar fällt in langen Wellen über Schulter und Rücken, der kunstvoll verschlungene Haarknoten wird durch einen reliefierten Goldreif zusammengehalten. Hinter der Gestalt hängt ein grauer Stoffstreifen, oben ein helles Blumengewinde. Boden und niedere Balustrade aus Marmor. Goldhintergrund. Am untersten Rand ein Fries in Grisaille mit Engelsköpfen und Delphinornament, sowie der Inschrift: OPUS·RAROLI·CRIVELLI·VENET. Vorzüglich erhalten. 1,52 × 0,49 m.

Sammlung Solly, 1821.

Tafeln LVI—LX

London, National-Gallery, Nr. 739. Verkündigung. 1486.

Crivelli versetzt die Szene in eine belebte Straße und in einen prunkvollen Palast. Rechts schildert er uns in eingehenden Details das Gemach der hl. Jungfrau. Wir erblicken die grünbemalte und mit Goldornamenten bereicherte Zimmerdecke, ein Wandbrett trägt einen Messingleuchter, Geschirr und Bücher; das mit drei Kissen verzierte Bett ist mit einer grünen, goldbestickten Decke mit roter Borte versehen. Auf einem kostbaren Perserteppich kniet die hl. Jungfrau in rotem, goldbesticktem Gewand mit grünem Umhang vor einem Betstuhl, auf welchem ein Buch aufgeschlagen ist. Die Hände sind ergebungsvoll über der Brust gekreuzt. Aus der Mitte eines goldenen Engelskreises am Himmel senkt sich ein goldener Strahl auf das Haupt der Begnadeten, über ihr schwebt die Taube. Der hl. Gabriel kniet außerhalb des Palastes auf der mit Marmorplatten belegten Straße, die Rechte hat er zum Gruß erhoben, in der Linken hält er den Lilienstengel. Über weißem Untergewand trägt der himmlische Sendling einen Überwurf aus Goldbrokat, über diesem einen roten, grüngefütterten Mantel. Die Flügel schillern in Rot, Braun und Gold, das Haar ist mit goldenem Band zusammengehalten und mit einem Edelstein und einer Feder verziert. Auch der hl. Bischof Emidius kniet in reicher Kleidung; er trägt grüngoldene Dalmatika und sein Haupt ist mit der weißen Mitra bedeckt. Mit der Rechten macht er eine Bewegung höchsten Erstaunens, das sich auch in seinem nach rechts gedrehten Haupte ausdrückt. Auf dem linken Knie ruht das Modell der Kirche. Der Palast mit dem Gemache der Madonna ist ein prunkvoller Renaissancebau mit reichgeschmückten Marmorpilastern und Friesen. Vor der

offenen Loggia des Obergeschosses ein Pfau; von der mit Puttenreliefs geschmückten Balustrade hängt ein Perserteppich herab. Auf der Brüstung zwei Vasen (eine davon Orvetio) mit Pflanzen. Auf einer Stange, an welcher ein Vogelbauer hängt, sitzt eine Taube. Das Fenster des Gemachs der hl. Jungfrau ist vergittert, vor dem Fenster wieder eine als Blumentopf dienende Orvieto-Vase. Auf der linken Seite der Straße ein einfacher Palazzo, auf dessen Treppe zwei Mönche mit einem Edelmann in ernstem Gespräch sind. Ein kleines Mädchen schaut neugierig vom Treppenabsatz herab. Der Edelmann in rotem Gewand und die mit ihm konversierenden Mönche wirken porträtartig, auch der in gemächlichem Schritt die Straße überschreitende vornehme Bürger könnte nach dem Leben wiedergegeben sein. Auf der Terrasse über dem Torbogen liest ein Vornehmer einen Brief, den ein Bote überreicht. In der oberen linken Bildecke flattern und sitzen Tauben vor ihrem Schlag. Am untersten Bildrande die Worte »LIBERTAS · ECCLESIASTICA«, sowie drei Wappen: links Prospero Caffarelli (Bischof von Ascoli), in der Mitte: Papst Innozenz VIII., rechts das Stadtwappen von Ascoli. Auf dem linken Marmorpilaster des Gemachs der Madonna die Signatur: OPUS · CAROLI · CRIVELLI · VENETI, auf dem rechten Pilaster das Datum 1486. Verschiedene Retuschen aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts. 2,09 × 1,47 m.

Gemalt für das Convento di Sa. Annunziata, Ascoli. — 1811 in die Brera verbracht, 1822 an Auguste Louis de Sivry vertauscht. — Sammlung Solly (verst. 1847, Frs. 8125.—) — Sammlung Lord Taunton (Mons. Labouchère). — Durch diesen 1864 der National-Gallery geschenkt.

New-York, Metropolitan-Museum, Nr. C 861/62 und 682/2. — St. Georg. — St. Dominikus. *Tafel LXI*

a) St. Georg. In ganzer Figur steht der jugendliche Heilige in eine phantastische, blau und gelb getönte Rüstung gekleidet, in der Linken hält er den rot und weiß gestreiften Schaft der zerbrochenen Lanze. Ein Teil derselben steckt im Kopf des grünen Drachens, der hinter dem Heiligen liegt. Goldhintergrund. Gut erhalten. 0,96 × 0,34 m.

b) St. Dominikus. In ganzer Figur ist der Heilige in weißes Gewand mit schwarzer Kutte gekleidet, in seiner Rechten hält er einen Lilienstengel, in der Linken ein Buch mit roten Schließen. Goldhintergrund. Gut erhalten. 0,94 × 0,27 m.

Sammlung Kardinal Fesch, Rom, 1840. — Sammlung Davenport-Bromley, London, 1863. — Sammlung Lady Ashburton. — Ausgestellt New Galery, London, 1894.

Tafel LXII *Baltimore, Sammlung Henry Walters.* Madonna und Kind mit den hl. Franziskus und Bernhard.

Die Madonna in Halbfigur hinter einer Fensternische, den Kopf leicht nach rechts geneigt, hält mit beiden Händen das auf einem Brokatkissen auf der Fensterbrüstung stehende Kind. Hinter der Madonna Moirévorhang, links der hl. Franziskus mit über der Brust gekreuzten Händen; rechts der hl. Bernhard, die Scheibe mit dem Monogramm Christi haltend. Links unten kniet auf der Fensterbrüstung ganz klein der Stifter, ein Mönch in Kutte, in inbrünstigem Gebet. Darunter die Buchstaben: F. B. D. A.[1]).

Sammlung Don Marcello Massarenti, Rom.

Tafel LXIII *Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Nr. 1156 A.* Die Schlüsselübergabe.

Auf niedrigem, mit ornamentierten Pilastern verziertem Thron sitzt die Madonna in blauem, goldgemustertem Mantel, dessen Futter gelbgrün gegeben ist. Darunter wird ihr karminrotes Gewand sichtbar. Der Mantel bedeckt ihr gekröntes Haupt. Auf ihrem linken Knie hält sie das mit einem blaugrünen Hemdchen bekleidete Kind, mit der Rechten berührt sie einen der beiden großen Schlüssel, welche der Knabe dem hl. Petrus übergibt. Dieser kniet barhaupt in weißem, rot- und goldgemustertem Ornat, die juwelenverzierte Tiara liegt vor ihm. Mit der Linken ergreift er einen Schlüssel, die Rechte ist an die Brust gelegt. Links steht der hl. Emidius in hellrotem, goldornamentiertem Ornat über dunkelblauem Gewand und weißem Chorhemd. Hinter ihm der hl. Franziskus und Johannes Capistranus in einfacher bräunlichgrauer und blaugrauer Mönchskutte. Rechts der hl. Ludwig von Toulouse in blaugrünem Pluviale mit goldenem Lilienmuster und rotem Besatz über grauer Kutte und weißem Chorhemd. Dahinter der hl. Bonaventura in rotem, goldornamentiertem Ornat, ganz rechts S. Giacomo della Marca in grauer Kutte mit goldener Monstranz. Hinter der hl. Jungfrau ein hellgrauer, rotgemusterter Stoffstreifen, über dem an roten Schnüren eine Fruchtgirlande hängt. Zwei Putten sitzen auf dem oberen Gesims und halten weiße Bänder. Die Heiligengestalten heben sich von einem hellroten, silberornamentierten Brokat als Hintergrund ab. Darüber blauer bewölkter Himmel. Am untersten Bildrand die Signatur: OPUS·CAROLI·CRIVELLI·VENETI, sowie zwei Wappen mit segelförmiger Zier. Rotbraunes Inkarnat. Vorzüglich erhalten. 1,91 × 1,96 m.

Wahrscheinlich für die Kirche S. Pietro, Camerino, um 1488 gemalt. 1811 in die Brera

[1]) Da wir dieses Bild, wie fast sämtliche in amerikanischen Sammlungen befindlichen Werke Crivelli's, nicht durch Autopsie kennen, folgen wir hier der Autorität B. Berensons.

verbracht, verschwand die Tafel von dort im Jahre 1822. Später in Rom (Rosini, Storia della Pittura Ital., Pisa, 1839, wo abgebildet). Von dort Sammlung W. Cunningham, London (versteigert 1849), Sammlung Lord Dudley, Dudley-House, London (versteigert 1892, £ 700.–), dort vom Museum Berlin angekauft.
Ausgestellt Royal Academy, London. — Ausgestellt Burlington House, London 1871 und 1892.

Mailand, Galeria di Brera, Nr. 206. Christus am Kreuz. *Tafel LXIV*

Der Leichnam Christi hängt in gequälter Stellung am Kreuz. Rechts vom Kruzifix der hl. Johannes in rotem Kleid mit hellgrünem Mantel. Links Maria in rosa Kleid und blauem Mantel mit gefalteten Händen. Beide blicken zum Gekreuzigten auf. Dahinter Landschaftsausblick mit einer Stadt im Hintergrund. Der Himmel bricht in der Mitte des Körpers Christi ab, von hier aus Goldhintergrund mit eingravierter Sonne und Mond. Gut erhalten. 2,18 × 0,75 m.

Aus der Chiesa dei Padri Domenicani in Camerino, 1811 in die Brera verbracht. Gemalt für die Kathedrale, Camerino.

Rom, Vatikanische Gemäldegalerie, Nr. 234. Grablegung Christi. *Tafeln LXV—LXVI*

Bis zu den Unterbeinen sichtbar ragt der Leichnam Christi aus dem Grabe, von welchem nur die Vorderwand gegeben ist. Links des Gekreuzigten die hl. Magdalena und Maria, beide in wildem Schmerz. Die hl. Magdalena trägt über dunklem Gewand mit goldgestickten Ärmeln einen karminroten Mantel mit grünem Futter. Die Madonna trägt ein rotes Kleid, darüber einen blauen Mantel. Während Maria den Leichnam Christi stützt, erfaßt Magdalena seine Rechte. Auf der Gegenseite der hl. Johannes, dessen Mantel in leuchtendem Rot grünes Futter zeigt, darunter wird sein goldschimmerndes Gewand sichtbar. Die graue Einfassung und die Pilaster der rötlichen Marmorgrabwand sind mit Engelsköpfen und Blattornamenten geschmückt, links liegt darauf die goldene Salbbüchse Magdalenas, rechts ein reichgeschmückter Leuchter mit Kerze. In der Mitte bildet ein prächtiger Streifen aus rotem Samt mit Goldpalmetten, der bis über die Grabwand herabfällt, den Hintergrund. Links und rechts davon erfüllen den dunkelblauen Himmel eine Schar goldener und blauer Engelsköpfe. Auf der oberen Profilierung der Grabwand rechts signiert: OPUS · CAROLI · CRIVELLI · VENETI. Vorzüglich erhaltene Lünette. 1,06 × 2,03 m.

Aus dem Kapitol durch Papst Gregor XVI. nach dem Vatikan verbracht.

Mailand, Galeria di Brera, Nr. 203. Grablegung Christi. *Tafel LXVII*

Der Leichnam des Gekreuzigten ragt aus dem rotbraunen Marmorgrab bis

zum Lendentuch heraus, links von Johannes, rechts von Maria und der hl. Magdalena gestützt. Hinter der Gruppe ein goldener Brokatvorhang und zwei goldene Engelsköpfchen. Johannes ist in ein braunes Gewand mit rotem, innen grünem Mantel gekleidet. Maria trägt einen blauen Mantel mit Goldborte, Magdalena ein rotgoldenes Kleid mit rotem und grünem Überwurf. Über die Mitte des Grabes ist ein leuchtender Stoff mit roten Palmetten auf Goldgrund geworfen. Links Schreibutensilien, ein geöffnetes Buch und ein Messingleuchter mit brennender Kerze, rechts die Salbbüchse und wieder eine brennende, dünne Kerze. Ein vertikaler Sprung zieht sich durch das Bild, sonst gut erhalten. Lünette. 1,28 × 2,41 m.

Aus der Sammlung Oggioni durch Legat in die Brera gelangt. Heute mit der aus der gleichen Sammlung stammenden Krönung Mariä zusammengehängt, jedoch nicht zusammengehörig.

Tafeln LXVIII bis LXIX

Mailand, Galeria di Brera, Nr. 207. Madonna della Candeletta.

Auf zwei hohen Marmorstufen steht der Thron, auf dem die Madonna in gerader Vorderansicht sitzt. Ihr blondes Haupt trägt eine goldene, juwelenbesetzte Krone, ein dünner, weißer Schleier fällt auf die Schultern herab. Über ihrem dunkelroten Kleid mit helleren, golddurchwirkten Ärmeln liegt ein prächtiger Mantel, dessen kräftige dunkelblaue Palmetten sich vom goldenen Grund abheben und dessen Innenseite einen Goldstoff zeigt. Ein laubenartiger Bogen von Früchten und Blättern umrahmt den Oberkörper der hl. Jungfrau. Ein rotgoldener Vorhang, der an einer Stange im Früchtekranz befestigt ist, bildet den Hintergrund, der ganze Oberteil des Bildes hat außerdem Goldfond. Mit der Linken bietet sie dem auf ihrem Knie sitzenden Knaben eine Birne. Dieser hält die Frucht mit beiden Händen und blickt mit vorgeneigtem Kopf zum Beschauer. Das Kleid des Knaben ist rosa und liegt über einem weißen Leibchen. Auf der obersten Stufe des vielfarbigen Marmorthrons breitet sich zu Füßen der Madonna ein Stoff von besonderer Farbenpracht aus, ein Goldbrokat mit schwarzen und roten Ornamenten, auf dem links ein Apfel liegt. Auf der unteren Marmorstufe steht in der Mitte ein schwarzer Fayencekrug mit gotisierenden, goldenen Blattranken, in diesem Schwertlilien und Rosen. Bemerkenswert ist, wie dieser Blumenstrauß in eine der Palmetten des Teppichs, der wie zufällig einen Hintergrund für dieses Stilleben bildet, hineinkomponiert ist. Vorne links eine Kerze (diese hat dem Bild die Bezeichnung »della Candeletta« gegeben), verstreut eine Rose und Kirschen. Am unteren Bildrand ein hellblauer Streifen mit 6 roten Nägeln, auf dem in prachtvoller Goldschrift die

Inschrift angebracht ist: +KAROLUS + CHRIVELLUS + VENETUS + EQUESLAUREATUS + PINXIT ✒. Das L des Wortes Laureatus nicht Original, s. hierüber S. 85. In der Mitte des Bildes ein Sprung, sonst hervorragend erhalten. Die Flügel in der Accademia, Venedig. 2,18×0,75 m.

1811 aus der Chiesa dei Padri Domenicani, Camerino, nach der Brera verbracht. Ursprünglich in der Kathedrale, Camerino.

Venedig, Accademia, Nr. 103. Flügel zur Madonna della Candeletta. *Tafel LXX*

a) Die hl. Petrus und Paulus. Der hl. Petrus in blauem, braungefüttertem Mantel liest in einem mit der Linken gehaltenen Buch. Dahinter der hl. Paulus, welcher in dem Buch mitliest. Über grünlichgrauem Gewand trägt er einen roten Mantel mit grüner Innenseite, seine Linke ist auf das Schwert gestützt. Die beiden Heiligen stehen auf Marmorboden, auf dem vorn ein roter und ein grüner Foliant liegt. Oben rötlichgoldener Engelskopf, Goldhintergrund. Die linke Seite der Tafel ist in einer Breite von zirka 0,25 m verloren gegangen. Zahlreiche Beschädigungen. 2,07×0,46 m.

b) Die hl. Augustin und Hieronymus. Vorne rechts der hl. Hieronymus in rotem Kardinalsgewand, er hält mit beiden weißbehandschuhten Händen zwei große Folianten, auf diesen das Kirchenmodell. Zu seinen Füßen der Löwe, einen Dorn in der erhobenen Tatze. Der hl. Augustin mit juwelenbesetzter Mitra trägt ein reiches grünes, golddurchwirktes Pluviale. In der Linken hält er ein hellblaues Buch, in der Rechten den Bischofsstab. Marmorboden. Oben rötlich-goldener Engelskopf, Goldhintergrund. Der unterste Teil fehlt in einer Höhe von zirka 0,15 m, links ein dreieckförmiges Stück ergänzt, zahlreiche Schäden. 1,92×0,71 m.

Diese beiden Flügel bildeten mit der Madonna della Candeletta (Brera Nr. 207) ein Triptychon, welches für den Dom von Camerino gemalt wurde. Bei dem Erdbeben von 1799 wurde das Mittelbild und der Flügel mit dem hl. Hieronymus und Augustin in die Kirche der Dominikaner, Camerino, verbracht und 1811 in die Brera überführt. Dieser Flügel kam 1883 durch Tausch von Mailand nach Venedig (Mailand bekam dafür ein Madonnenbild von Francesco Napoletano). Der Flügel mit den hl. Petrus und Paulus verblieb in der verschütteten Kirche. Bei den Wiederherstellungsarbeiten wurde er von einem Arbeiter gefunden und an den Bildhauer Venanzio Bigioli aus San Severino verkauft. Dieser verkaufte die Tafel weiter an den Cav. Servanzio Collio der gleichen Stadt, aus dessen Nachlaß sie von der Accademia, Venedig, 1895 erworben wurde.

London, National-Gallery, Nr. 724. Odoni-Altar (Madonna della Rondine.) Madonna mit den hl. Hieronymus und Sebastian. *Tafel LXXI bis LXXIII*

Die Madonna sitzt auf dem Marmorthron vor einem goldgewirkten Vorhang.

Über ihr rotes Kleid mit goldenem Saum und goldenen Ärmeln fällt vom Haupte herab ein prunkvoller dunkelblauer Mantel mit goldenem Palettenmuster, welcher innen grün gefüttert ist. Das Haupt, mit einer kleinen Krone verziert, ist dem auf ihrem Knie sitzenden Kinde zugeneigt. Dieses hält einen Apfel, eine Korallenkette schmückt den Hals, um die Brust ist ein schmales weißes Linnen gewickelt. Der Knabe blickt zum hl. Hieronymus hinüber. Dieser steht in rotem Kardinalsgewand, die Rechte zum Zeichen seiner Ergebenheit auf die Brust gelegt, in der Linken zwei Bücher und darauf das Kirchenmodell haltend. Zu seinen Füßen der Löwe. Der hl. Sebastian ist in ein modisches Gewand gekleidet, sein grünes Wams mit roten Ärmeln ist mit goldenen Borten versehen, ein kleines goldenes Mäntelchen bedeckt seine Schultern, eine goldene Kette schmückt die Brust. Die sorgfältig gepflegten Haare sind über der Stirn durch ein juwelenbesetztes Band zusammengehalten. Seine Rechte hält den Pfeil, die Linke ist auf den Knauf eines kostbaren Schwertes gelegt, am Boden liegt der Bogen. Auf dem Abschluß einer Marmorwand im Hintergrund stehen zwei Blumenvasen, hinter den beiden heiligen Männern hängt ein grüner und ein rosa Goldbrokat. Auf dem obersten Abschluß des Marmorthrons sitzt eine Schwalbe in Rückenansicht (dieses gab dem Altar die Bezeichnung »della Rondine«), die Stufe ist unten reich mit Früchten verziert. Am unteren Bildrand das Wappen der Familie Odoni, in der rechten Ecke die Signatur mit goldenen Buchstaben auf weißem Grund: CAROLUS · CHRIVELLUS · VENETUS · MILES · PINXIT.

Predella. Matter, graubrauner Gesamtton.

a) Die hl. Katharina in Halbfigur in Marmornische, Perlband und Krone als Kopfschmuck. Über gelbem, schwarzornamentiertem Kleid roter Mantel. Die Rechte hält einen Zweig, die Linke das Rad.

b) Der hl. Hieronymus in der Wüste. Er kniet vor dem Kruzifixus, auf dem ein Geier sitzt und kasteit sich mit dem Stein. Hinter ihm der Löwe, vor ihm ein Drachen und allerlei Getier. Ein Reh steht in Rückenansicht vor einer Felsengrotte, an einem Baum hängt der rote Kardinalshut. Eine offene Hütte im Hintergrund links zeigt die kümmerliche Einrichtung sowie Bücher und sonstiges Studiengerät. Den Abschluß der Landschaft bildet links ein Schloß, vor welchem zahlreiche Spaziergänger lustwandeln, davor ein Fluß mit einem Boot. Ein vertikaler Sprung geht durch die Tafel.

c) Geburt Christi. Vor einem offenen Stall, in dem die Krippe und spärliches Hausgerät sichtbar sind, kniet die Madonna in Anbetung vor dem Kindlein. Josef schläft daneben, am Boden hockend; der Esel und Ochse beschnüffeln das am Boden liegende Kind. Durch einen Torbogen rechts Aus-

blick auf eine Landschaft mit den Hirten und einer Schafherde. Drei Engel am Himmel bringen den Hirten die frohe Botschaft. Im Hintergrunde links wird der Eingang zu einem Gehöft sichtbar.

d) Marter des hl. Sebastian. Der Heilige ist mit langen Seilen an einen Baum gebunden, sein Körper, in dem schon drei Pfeile stecken, ist in Schmerz gewunden. Vor ihm stehen zwei Schützen im Begriff, ihre Pfeile abzudrücken, ein dritter kniet, in der Linken den Bogen haltend; vor ihm liegt der Köcher. Vor einer Mauer eine Dogge, auf einem Gesims der Mauer wieder eine Schwalbe in Rückenansicht. Ein Torbogen bietet den Durchblick auf einen Hofraum, in welchem drei Männer lustwandeln.

e) Der hl. Georg, den Drachen tötend. Der Heilige sitzt auf dem sich bäumenden Schimmel und holt mit dem Schwerte zum Schlage aus. Er trägt reichen Panzer, an seinem Gürtel hängt die Schwertscheide. Vor ihm der Drachen, dessen Rachen von der abgebrochenen Lanzenspitze durchbohrt ist, der Schaft liegt am Boden. Im Hintergrund auf einem Felsenvorsprung kniet die befreite Prinzessin, links ein phantastischer Felsenbogen, rechts ein Schloß mit Staffage. Eine kleine Brücke führt über einen Bach.

Gut erhalten. Maße der Haupttafel: 1,49 × 1,07 m. Predellenbilder: Geburt Christi 0,29 × 0,36 m, der hl. Hieronymus in der Wüste und Marter des hl. Sebastian, je 0,29 × 0,32 m, die hl. Katharina und der hl. Georg je 0,29 × 0,21 m.

Gemalt für die Odoni-Kapelle, S. Francesco, Matelica. — Durch die National-Gallery 1862 vom Conte Luigi de Sanctis, Matelica, erworben, welcher sich den Altar fast mit Gewalt angeeignet hatte [1]).

Paris, Sammlung Spiridon. Christus am Kreuz. *Tafel LXXIV*

In einer öden Felsenlandschaft, deren vielfach gespaltener Boden nur kümmerliches Gras und laublose Bäume trägt und welche von bizarren Felsbildungen und einem Ausblick auf das Meer abgeschlossen ist, steht in der Mitte das Kruzifix. Der Leichnam Christi hängt schlaff am Kreuz, ein weißes Tuch mit rotem Ornament umhüllt die Hüften. Links steht Maria in graublauem, grün gefüttertem Mantel, darunter wird ihr lachsfarbenes Untergewand sichtbar. Rechts der hl. Johannes mit lang gewelltem Haar. Sein hellila Mantel ist grün gefüttert, darunter trägt er gelbes Gewand. Erhaltung vorzüglich. 0,725 × 0,55 m.

Sammlung Alexander Barker, London. — Sammlung Baron de Beurnonville, Paris (versteigert 1881, Nr. 632).

---

[1]) Servanzio Collio in Raffaello Nr. 2–3, 1879.

Tafel LXXV *London, National-Gallery, Nr. 807.* Die Madonna zwischen dem hl. Franziskus und dem hl. Sebastian. 1491.

Über einem hellroten Kleid trägt die thronende Madonna einen dunkelblauen, grüngefütterten Mantel, der vom Hinterhaupte herabfällt. Darunter ein weißer Kopfschleier. Sie hält in ihren Armen das in ein rotes Leibchen gekleidete Kind und preßt es an ihre Wange. Ein roter, golddurchwebter Brokatstreifen dient als Hintergrund und fällt über die Thronstufen. Links der hl. Franziskus in langer Mönchskutte, vor ihm knieend, der Madonna zugewandt, eine winzige Stifterin in schwarzem Mantel. Rechts an eine Marmorsäule gebunden und von Pfeilen durchbohrt der hl. Sebastian. Den Hintergrund bildet ein brauner Silberbrokat mit Blattornamenten. Über dem reichen Marmorthron, den Hintergrund ausfüllend, Blumengrund. Auf dem Marmorboden eine Schnecke und verstreute Blumen. Am untersten Bildrand die Inschrift: ALMAE CONSOLATIONIS MATRI·MARIAE: PRIORES·POSTEROSQE MISERATA SVOS ORADEA·JOAMNIS: AERE PROPRIO NON MODICO DICAVIT. (Maria, der himmlischen Trösterin, weiht, zum Erbarmen für die vergangenen und kommenden Ihrigen, Oradea Joamnis [dieses Bild] auf eigene Kosten, welche nicht unerheblich waren.) Auf dem unteren Thronabsatz die Signatur: OPUS·CAROLI·CRIVELLI·VENETI·MILES·1491. Vorzüglich erhalten. 1,75 × 1,46 m.

Aus der Figur der Stifterin läßt sich schließen, daß das Bild für ein Nonnenkloster bestimmt war. — Von Richard, 2. Marquis of Westminster, 1841 in Rom gekauft und durch seine Witwe Elisabeth Marie, Marchioness of Westminster, 1870 der Nation geschenkt. — Ausgestellt British Institution, 1848.

Tafel LXXVI *London, National-Gallery, Nr. 906.* Madonna in Ekstase. 1492.

Die Madonna, in ganzer Figur vor einer Marmornische stehend, trägt rotes Gewand und schwarzen Mantel mit goldenem Palmettenmuster; die Hände sind andachtsvoll über der Brust erhoben. Sie steht auf einem rosa Goldbrokatstreifen, der ihr auch als Hintergrund dient und welcher über eine Stange in Schulterhöhe gelegt ist. Die Stange trägt links und rechts Früchte. Links auf der Marmornische ein Orvietokrug mit Blumen, rechts eine Glasflasche mit Lilien. Über das Haupt der hl. Jungfrau halten zwei schwebende Engel die Krone und ein Spruchband mit der Inschrift: UT IN MENTE DEI AB INITIO CONCEPTA FUI ITA ET FACTA SUM. Den oberen Abschluß des Bildes bildet Gottvater auf einer Wolke schwebend in blaugrünem, bewegtem Mantel; hinter ihm eine Schar roter Engel, unter ihm die Taube. Links unten die Signatur: KAROLI·CHRIVELLI·VENETI·

MILITIS · PINSIT · 1492. Goldhintergrund. Wesentliche Reparaturen. 1,90×0,91 m.

Gemalt für die Kirche S. Francesco, Pergola (?). — Sammlung Alexander Barker, London. — Angekauft 1874.

Mailand, Galeria di Brera Nr. 202. Krönung Mariä. 1493. *Tafeln LXXVII bis LXXVIII*

Christus und Maria thronen auf einem hohen, altarartigen Aufbau. Die hl. Jungfrau ist in einen dunkelgrünen Mantel mit reichen Goldornamenten gehüllt, die Innenseite des Mantels ist aus rötlichem Goldstoff, das Kleid darunter dunkelrot. Ihr Haupt ist sanft nach rechts geneigt, die Hände sind über der Brust verschränkt. Der Heiland dagegen beugt sich nach links, er hält in der Linken das goldene Zepter, mit der Rechten berührt er die Krone Mariä. Über dem goldenen, schwarz ornamentierten Untergewand liegt ein hellroter Mantel aus Goldbrokat mit Palmettenmuster. Besonders stark lenkt der Thronunterbau den Blick auf sich; seine Vorderseite besteht aus einer Porphyrplatte, davor ein weitausschweifendes Goldornament, das in Füllhörner mit Früchten endigt. Darüber grüne Medaillons mit Sonne und Mond. Den Hintergrund bildet bis zur Schulterhöhe der Hauptgruppe ein Vorhang aus dunkelblauem Goldbrokat, hinter die Mittelgruppe halten außerdem zwei fliegende Engel einen Streifen aus rosaweißem Goldstoff. Zu den Füßen von Christus und Maria weiterhin ein hellroter Goldbrokat. Über ihren Häuptern schwebt Gottvater in einer Wolke und in einem Kreis rotgoldener Engel hernieder, die beiden Kronen auf die Häupter der Gebenedeiten setzend, unter ihm schwebt die Taube. In den Lüften vier Engel mit Musikinstrumenten, hinter dem Vorhang und unter dem Thron wird eine Schar roter, blauer und grüner Cherubinköpfe sichtbar. Links im Vordergrund steht der hl. Johannes der Täufer in hellgrünem Schurzfell, darüber ein roter Umhang mit grünem Futter. In der Linken hält er Schriftrolle und Kreuzstab, seine Füße stecken in Sandalen. Hinter ihm halb verdeckt, steht der hl. Geminiano, eine Perlschnur im langen blonden Haar, gekleidet in ein dunkelblaues Wams und rote Trikothosen. Neben ihm die hl. Katharina mit hübscher Haartracht. Sie ist in einen roten, goldgewirkten Mantel gehüllt und hält mit beiden Händen das Rad. Im Vordergrund der rechten Gruppe steht der hl. Franziskus in hellbrauner Kutte, die Hände zum Gebet erhoben, die Wundmale des Stigmas sind in den Händen und an der Brust sichtbar. Im Hintergrunde der hl. Augustin in langem, dunkelrotem Priestergewand, auf dem Haupte die Mitra. Ganz außen rechts, den Kopf im Profil, der hl. Sebastian in dunkelblauem, goldgesticktem Wams und roter Trikothose. Mit der Linken ergreift

er das Schwert, während seine Rechte einen Pfeil hält. An der unteren Marmorstufe signiert: CAROLUS·CRIVELLUS·VENETUS·MILES·PINXIT·M̊CCCC·LXXXXIII. Am untersten Bildrand die Inschrift: TP̄E (tempore) FR. JACOBI·DE FAB̄RO ET FR. ANGELI DESERRA COMIT̄U GUARDIANIS·COMPLETA FUIT. Schwerer brauner Gesamtton, teilweise veranlaßt durch den trüben Firnis. Mehrere senkrechte Sprünge und kleinere Retuschen. 2,25×2,55 m.

Aus der Kirche S. Francesco, Fabriano. — Sammlung Oggioni, Mailand. — Durch Legat in die Brera gekommen.

NACHTRAG

Zwei Werke Carlo Crivelli's sind während der Drucklegung aus Privatbesitz in den Handel übergegangen: Die Madonna Benson wurde von Sir Joseph Duveen, New-York, erworben; die Auferstehung Christi wurde aus der Sammlung Earl of Northbrook von Capt. Langton Douglas, London, angekauft.

VERLORENE WERKE

UND

DEM MEISTER FÄLSCHLICH ZUGESCHRIEBENE WERKE

Verlorene Werke

Amandola, Sammlung Giuseppe Clementi (1907).

G. Cantalamessa (Nuova Antologia ser. III vol. XLI. pag. 420) erwähnt in obigem Besitz einen Teil eines Polyptychons, Madonna und Heilige darstellend, aber echt signiert: CAROLUS CRIVELLI P MCCCCLXXI. Die merkwürdige Signatur läßt an der Richtigkeit dieser Zuschreibung zweifeln. Nachforschungen nach dem Bild blieben ergebnislos.

Ascoli, Dom.

A. Ricci pag. 213. In einer der Stanze canonicali des Doms, früher in der Kirche S. Pietro in Castello, ein Bild mit der Darstellung der hl. Magdalena und dem Heiland am Kreuz in reicher Landschaft, im Hintergrund Jerusalem. »In der Figur der in schönstem Profil dargestellten hl. Magdalena drückt sich tiefste Trauer, Demut und göttliche Liebe aus.«

Ascoli, S. Gregorio Magno.

Madonna und Kind, St. Petrus und St. Gregorovius, signiert und datiert 1471. A. Ricci pag. 206 und 225 sowie Orsini pag. 40 geben das Datum falsch als 1411 an. E. Luigi (Arte e Storia 1892, pag. 196) stellt das Datum richtig und erzählt, wie 1848 durch die Regierung die Herausgabe dieses Bildes verlangt wurde. Seitdem ist das Gemälde verschollen.

Ascoli, Casa Lenti.

A. Ricci, Orsini, G. Cantalamessa erwähnen in Casa Lenti ein kleines Madonnenbild mit der Inschrift OPUS · KAROLI · CRIVELLI · VENETI. Die einzigen kleinen Madonnenbilder, welche wir von der Hand Crivelli's besitzen und welche mit »Karoli« bezeichnet sind, sind die sog. Madonna Huldschinsky, jetzt amerikanischer Privatbesitz, und dasjenige der Sammlung Sir Joseph Duveen, New-York (Madonna Northbrook).

Atri, S. Francesco.

Die hl. Dreieinigkeit von Engeln umgeben, darunter die Madonna in Ekstase. Nach A. Ricci pag. 215 u. 228 n 30 soll die Tafel mit dem Titel: MILES bezeichnet gewesen sein. Ricci schöpft aus den Aufzeichnungen eines Sign. Bartoli. Vielleicht wurde Crivelli die Tafel durch seinen Gönner Prinz Ferdinand von Capua, dem späteren König von Neapel, bestellt. Atri liegt im damaligen Königreich Neapel.

Castelfidardo, Chiesa dei Conventuali.

Madonna und Kind. Erwähnt bei Coluzzi, Ant. Picene tom. XXV, pag. 105. Da damals die Werke Carlo's und Vittorio's, soweit nicht signiert, höchst unkritisch betrachtet wurden, ist die Mitteilung sehr skeptisch aufzunehmen.

Castel S. Pietro (jetzt Palmiano), Chiesa di S. Lorenzo.

Altartafel, für welche Crivelli 1487 in seinem Haus in Ascoli eine Anzahlung quittiert. (Anhang, Dokument III vom 11. Juli 1487.)

Corinaldo, Chiesa dei Minoriti.

Pietà, von A. Ricci pag. 209 als über der Tür des Haupteingangs befindlich erwähnt.

Faënza, Chiesa di S. Francesco.

A. Ricci pag. 228 n 31 erwähnt ein Bild Crivelli's, das sich nach einem unveröffentlichten Manuskript des Sign. Gaetano Giordani von Bologna über die Kunstwerke Faënzas in obiger Kirche befunden haben soll.

Fermo, Chiesa dei Minori Osservanti.

A. Ricci pag. 214 berichtet aus einem Manuskript, welches sich damals noch bei den Conti Vinci befunden haben soll, daß sich Crivelli 1487 nach Fermo in Begleitung seines Bruders Ridolfo zu den Conti Vinci begeben habe, die ihm den Auftrag für eine reichvergoldete Tafel für obige Kirche gegeben hätten. Dieses Gemälde sei »vor kurzem« an einen Händler um 50 römische Skudi verkauft worden.

Fermo, Convento dei Padri Domenicani.

Madonna zwischen zwei Heiligen, Ricci pag. 214. Auch diese Tafel sei »vor kurzem« verkauft worden.

Fermo, Convento dei Padri di S. Domenico.

Der hl. Petrus. Ricci pag. 214. Für das Konvent im Auftrag einer Vincenza Paccaroni gemalt.

Fermo, Chiesa dei Minoriti.

Altartafel unbekannten Inhalts. Ricci pag. 214. Diese Tafel sei jedoch so schlecht erhalten, daß man an ihrer Ursprünglichkeit fast zweifeln könnte.

Fermo (Porto di Fermo), Chiesa di S. Giorgio.

Nach A. Ricci u. a. stellte das Mittelbild die auf einem Marmorthron sitzende Madonna dar, besonders schön die Ornamente mit Früchten, Blumen und Blättern. Zu ihren Seiten die hl. Petrus und Paulus, sowie die Figur des hl. Georg zu Pferd, des Schutzpatrons des Ortes. Als Abschluß darüber die Grablegung. Zwei andere Tafeln in der gleichen Kirche sollen zum selben Altar gehört haben, es seien darauf verschiedene Heilige in ganzer Figur in zwei Reihen übereinanderstehend dargestellt. Andere Tafeln mit mehreren Heiligen in Halbfigur hätten nach Ricci wahrscheinlich zum gleichen Altar gehört, diese seien im Besitz der Signori Salvadori in Fermo.
Crowe und Cavalcaselle wollen diesen Altar in der Sammlung des Dudley House's, London, festgestellt haben. Sie beschreiben die Darstellung des 4. Hauptflügels als hl. Antonius, die kleineren Lünettenbilder als die hl. Katharina, Hieronymus, Lucia und ein unbekannter Heiliger. Bei der Versteigerung der Sammlungen des Dudley House's 1876 wurde dieser Altar durch die Firma Colnaghi, London, erworben[1]).

London, Kunsthandlung Colnaghi, 1876 (?).

Polyptychon, s. unter Fermo (Porto di Fermo), Chiesa di S. Giorgio.

London, Sammlung Lord Malmesbury.

Madonna und Kind. Crowe und Cavalcaselle pag. 91. Maria, das Kind im Arm haltend, welches mit einem Apfel spielt; der Kopf der Jungfrau anmutig, aber der gesamte Ausdruck gezwungen und ungelenk, so daß das Bild sich mehr der Paduaner Richtung nähert. Holz, klein. Inschrift: Opus Caroli Crivelli Veneti. Die Farbe ein wenig grau, etwas beschunden und aufgefrischt (Mantel Mariä).

[1]) Redford, Art Sales II, pag. 227. Nachforschungen nach dem Bilde blieben ergebnislos.

Die Malmesbury Coll. wurde 1876 versteigert. Es ist möglich, daß es sich hier um das Madonnenbildchen des Victoria- und-Albert-Museums, London (aus Sammlung Jones), handelt.

Monte Pradone, Vecchia Collegiata.

Triptychon, Madonna und verschiedene Heilige. A. Ricci pag. 208. Es scheint bei der unkritischen Betrachtungsweise Ricci's zweifelhaft, ob das Werk wirklich von der Hand Carlo Crivelli's stammte.

Ripatransone, Oratorio della Morte.

Madonna mit den hl. Franziskus, Bernhardinus und Hieronymus. A. Ricci pag. 208: »Zweifellos von ihm, wenn auch nicht signiert, jenes Bild, welches sich in Ripatransone im Oratorio della Morte befindet und welches später, wie mir versichert wird, besser aufbewahrt wurde. Es gehörte früher den Padri Minori Osservanti. In der Mitte ist die Maria knieend vor dem Kinde dargestellt. Das Haupt der Madonna ist so gewendet, daß es in Dreiviertel-ansicht erscheint, und durch diese Drehung erhält die Linie eine besonders zierliche Bewegung. Der Anbetung wohnen mehrere Heilige bei, so S. Franziskus in Ekstase, S. Bernhard lesend, S. Hieronymus in tiefer Andacht. Es sind würdige Gestalten voll Bewegung und Leben. Der Himmel erscheint in der Morgenröte.« (Zweifelhaft, ob wirklich von Carlo.)

Ripatransone, Chiesa di S. Benigno.

Madonna. Der hl. Laurentius. Ricci pag. 208: »In den Seitenaltären dieser altertümlichen Kirche zwei mittelgroße Tafeln; auf der einen ist die Madonna, auf der anderen der hl. Laurentius dargestellt. Beide Tafeln haben Goldfond.«

Venedig, Chiesa di S. Lorenzo.

Nach Ridolfi, Boschini u. a. soll Crivelli auf den Schrein des Hauptaltars, welcher den Leichnam des S. Leone Bembo enthielt, das Bildnis dieses Heiligen sowie mehrfigurige Bilder mit Darstellungen aus seinem Leben gemalt haben. Abbildungen des Bembo-Reliquienschreins in: Flaminius Cornelius, Ecclesiae Venetae Antiquis Monumentis, Venedig 1749. Nach der schlechten Abbildung hat jedoch das Werk nichts mit Crivelli zu tun.
Ridolfi behauptet, in der Cappella S. Sebastiano derselben Kirche S. Lorenzo, Venedig, eine Tafel mit dem hl. Fabian und eine andere mit der Verlobung der hl. Katharina von der Hand Carlo Crivelli's nachweisen zu können.

Dem Meister fälschlich zugeschriebene Werke

Bei der großen Zahl der Werke, welche dem Meister fälschlich zugeschrieben werden, kann diese Liste nicht den Anspruch auf Vollständigkeit machen.

Amsterdam, Sammlung Prof. Otto Lanz. Schweißtuch der hl. Veronika.

Ascoli, Pinacoteca Comunale. Triptychon. Mitte Madonna und Kind, dahinter klein die hl. Lucia, rechts unten Stifterinnen; linker Flügel S. Antonius der Eremit, rechter Flügel S. Sebastian. Gefälschte Signatur. Von Pietro Alamanno. *Tafel LXXXV*

Ascoli, Pinacoteca Comunale. Triptychon. Mitte Madonna und Kind, dahinter in kleinen Figuren St. Petrus Martyr, S. Giacomo della Marca und unten links ganz klein männliche, rechts weibliche Stifterfiguren. Linker Flügel St. Petrus, rechter Flügel St. Sebastian, oben kleine Lünette mit Gottvater. Auf der Mitteltafel Spuren einer gefälschten Signatur. Von Pietro Alamanno.

Florenz, Museo Stibbert. Die hl. Dominikus und Katharina. *Tafel CV*

Gotha, Museum. Männerporträt.

Leipzig, Sammlung Prof. Ulrich Thieme (früher). Verkündigungsmadonna. Abgebildet: Archiv für Kunstgeschichte III, Tafel 48, Leipzig 1913.

Lille, Museum, Nr. 970, 971. Die hl. Nicolaus und Augustinus. Die hl. Lucia und Klara.

Lindau a. Bodensee. Sammlung Exzellenz v. Tucher. Der hl. Giovanni Gualberto.

London, National-Gallery, Nr. 907. Die hl. Katharina und Magdalena. »Meister der Straßburger Anbetung.« *Tafel XCIV*

Tafel XCII *London, National-Gallery Nr. 3929.* Die hl. Petrus und Paulus. Der Katalog der National-Gallery führt die Provenienz dieser Tafel auf Porto di Fermo zurück. Sie hätte mit der Tafel des hl. Georg im Gardner-Museum, Boston, die Flügel eines verlorenen Altars gebildet. Die Zusammengehörigkeit mit dem Gemälde des hl. Georg erscheint jedoch aus stilistischen und kompositionellen Gründen nicht möglich. Die mit dem Legat Mond in die National-Gallery gelangte Tafel mit den hl. Petrus und Paulus ist dem »Meister der Brera-Predellen« zuzuweisen (s. S. 105 f).

Tafel CV *London, Sammlung Earl of Northbrook.* Die hl. Bernhard und Klara.

Tafel XCVI *London, Sammlung Sir I. B. Robinson (früher).* Madonna und Kind. Aus Stonyhurst College, Lancashire. Von B. Berenson dem Meister Nicolò di Antonio da Ancona zugewiesen.

London, Victoria-und-Albert-Museum, Nr. 492. Die hl. Hieronymus und Katharina.

Madrid, Sammlung Lazaro. Jünglingsporträt.

Tafel LXXXVIII *Mailand, Galeria di Brera, Nr. 204 und 205.* 2 Predellentafeln zum Triptychon von 1482. Vom »Meister der Brera-Predellen«.

Marseille, Musée de Longchamp. St. Sebastian.

Oxford, Ashmolian Museum. Die hl. Katharina.

Tafel LXXXIX *Paris, Musée Jacquemart-André Nr. 1036 und 1036 bis.* Zwei Predellenstücke mit je 3 männlichen Heiligen zwischen Marmornischen. Dargestellt sind die hl. Paulus, Chrisostomus und Basilius, sowie die hl. Ludwig von Toulouse, Hieronymus und Petrus. »Meister der Brera-Predellen.«

Tafel CVI *Paris, Louvre, Nr. 1269 (Depot).* Pietà.

Paris, Sammlung Spiridon. Der hl. Hieronymus in der Wüste.

Pavia, Museo Malaspina, Nr. 29. Schweißtuch der hl. Veronika. Sehr schlecht erhaltenes Bild, welches nichts mit Carlo Crivelli zu tun hat. Es ist vielmehr

dem Kreis Giambono's zuzuweisen. Die Signatur: OPUS · CAROLI · CRIVELLI · V · X · ist gefälscht.

Rom, Engelsburg. Segnender Christus und hl. Onofrius. »Meister der Brera-Predellen.« *Tafel XC*

Rom, Privatbesitz. Thronende Madonna mit Engeln und Stiftern. Bild aus dem beginnenden 16. Jahrhundert; die schöne Signatur beweist, daß Crivelli auch direkte Imitatoren hatte. *Tafel CIX*

Rom, Vatikan, Nr. 236. Der hl. Jacobus della Marca. Auf Leinwand. Schwache Kopie nach dem Original im Louvre. Rechts in goldenen Buchstaben die Inschrift: BEATUS JACOBUS DE ASCULO DELA MARCA.

Rom, Vatikan. Polyptychon, datiert 1481. Auf dem Rahmen die Inschrift: 1481 DIE ULTIMA IULII. *Tafel CII*

Straßburg, Gemäldegalerie, Nr. 217. Anbetung der Hirten. »Meister der Straßburger Anbetung.« *Tafel XCIII*

Urbino, Pinacoteca del Castello. Der hl. Jacobus della Marca. Abgebildet: Gazette des Beaux-Arts 1917, pag. 263.

Venedig, Accademia, Nr. 105. Die hl. Rochus, Sebastian, Emidius (?) und Bernhardinus. Signatur gefälscht. *Tafel CIV*

Wien, Sammlung Dr. Eissler. Madonna und Kind. Dem Madonnenbild des Victoria-und-Albert-Museum, London, nachgebildete Tafel. »Meister der Brera-Predellen.« *Tafel XCI*

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

Textabbildungen

Seite

1. *Bartolomeo Vivarini und Gehilfen*, Osimo, Palazzo Comunale, Polyptychon, ca. 1464 . . 17
2. *Franc. Squarcione*, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Madonna und Kind 30
3. *Marco Zoppo*, Canford Manor, Sammlung Lord Wimborne, Madonna und Kind . . . 43
4. *Schiavone*, Turin, Pinacoteca Reale, Madonna und Kind 44
5. *Schiavone*, London, National-Gallery, Madonna und Kind 45
6. *Schiavone*, Baltimore, Sammlung H. Walters, Madonna und Kind 46
7. *Bartolomeo Vivarini*, München, Sammlung Pringsheim, Madonna und Kind 47
8. *Bartolomeo Vivarini*, Venedig, Accademia, St. Ambrosius und vier Heilige, 1477 . . 48
9. *Giovanni Bellini*, Mailand, Galeria di Brera, Pietà 61
10. *Bartolomeo Vivarini*, Paris, Musée du Louvre, Fra Giovanni da Capistrano 65
11. *Antonello da Messina*, Dresden, Gemäldegalerie, Hl. Sebastian 77
12. *Fiorenzo di Lorenzo*, Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut, Thronende Madonna . . 89

Tafeln

Werke Carlo Crivelli's

I. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Christus im Grab mit Heiligen.
II. Verona, Museo Civico, Madonna della Passione.
III—V. Massa Fermana, Palazzo del Municipio Polyptychon, 1468.
VI. Richmond. Sammlung Sir Herbert Cook, Madonna Cook.
VII. Enschede, Sammlung Ten Cate, Madonna und Kind.
VIII. Macerata, Museo Civico, Madonna und Kind, 1470.
IX. Amerikanischer Privatbesitz, Madonna Huldschinsky.
X. Mailand, Museo Poldi-Pezzoli, Der hl. Franziskus, das Blut Christi empfangend.
XI. London, Wallace-Collection, Der hl. Rochus.
Mailand, Museo Poldi-Pezzoli, Der hl. Sebastian.
XII. London, Sammlung Earl of Northbrook, Auferstehung Christi.
XIII. Detroit, Museum of Art, Grablegung Christi.
XIV. Philadelphia, John G. Johnson Art Gallery, Pietà Johnson.
XV. Brüssel, Musée des Beaux-Art, Madonna und Kind, Der hl. Franziskus } vom Monte-Fiore-Altar.

XVI. London, National-Gallery, Pietà vom Monte-Fiore-Altar.

XVII. Mailand, Museo del Castello, 2 Predellentafeln vom Monte-Fiore-Altar.

XVIII. London, Kunsthandlung Colnaghi & Co., 2 Predellentafeln vom Monte-Fiore-Altar.

XIX. New-York, F. Kleinberger Galleries, 2 Predellentafeln vom Monte-Fiore-Altar.

XX. Florenz, Sammlung Löser, Federzeichnung.

XXI. London, Sammlung Benson, Madonna Benson, 1472.

XXII. Ancona, Pinacoteca Podesti, Madonna und Kind.

XXIII. Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, Der hl. Georg.

XXIV. Pausula, Chiesa di S. Agostino, Madonna und Kind, a) vor Abnahme der Übermalungen, b) gereinigt.

XXV. New-York, Sammlung Sir Joseph Duveen, Madonna Northbrook.

XXVI. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Die hl. Hieronymus und Bernhard.

XXVII. Amsterdam, Sammlung Prof. Otto Lanz, Zwei männliche Heilige.

XXVIII–XXXI. Ascoli, Dom, Polyptychon, 1473.

XXXII. Cambridge (U.S.A.), Fogg Art Museum, Pietà a) in übermaltem Zustand, b) nach Abnahme der Übermalungen.

XXXIII. Brooklyn, Sammlung Babbott, Der hl. Jakobus.

XXXIV. New-York, Sammlung Philipp Lehmann, Madonna und Kind.

XXXV–XL. London, National-Gallery, Polyptychon (Demidoff-Altar), 1476.

XLI. Amsterdam, Sammlung Prof. Otto Lanz, Der hl. Augustin.

XLII. Paris, Musée du Louvre, S. Giacomo della Marca, 1477.

XLIII. New-York, Kunsthandlung Duveen Bros. (früher) Die hl. Antonius und Bernhard.

XLIV. Budapest, Museum der Schönen Künste, Madonna Esterhazy.

XLV. London, Victoria und Albert-Museum, Madonna Jones.

XLVI. Bergamo, Accademia Carrara, Madonna Lochis.

XLVII. Rom, Pinacoteca Vaticana, Madonna und Kind, 1482.

XLVIII–L. Mailand, Galeria di Brera, Triptychon, 1482.

LI. Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut, Verkündigung aus der Bekrönung des Mailänder Triptychons von 1482.

LII. London, National-Gallery, Die Vision des Gabriele Ferretti.

LIII. New-York, Metropolitan-Museum, Pietà Crawshay.

LIV. Boston, Museum of Fine Arts, Pietà Panciatichi, 1485.

LV. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Die hl. Magdalena.

LVI–LX. London, National-Gallery, Verkündigung, 1486.

LXI. New-York, Metropolitan Museum, Der hl. Georg — Der hl. Dominikus.

LXII. Baltimore. Sammlung H. Walters, Madonna und Kind mit den hl. Franziskus und Bernhard.

LXIII. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Die Schlüsselübergabe.

LXIV. Mailand, Galeria di Brera, Christus am Kreuz.

LXV–LXVI. Rom, Pinacoteca Vaticana, Grablegung Christi.

LXVII. Mailand, Galeria di Brera, Grablegung Christi.

LXVIII–LXIX. Mailand, Galeria di Brera, Madonna della Candeletta.

LXX. Venedig, Accademia, Flügelbilder zur Madonna della Candeletta.

LXXI—LXXIII. London, National-Gallery, Odoni-Altar.

LXXIV. Paris, Sammlung Spiridon, Christus am Kreuz.

LXXV. London, National-Gallery, Madonna und Kind mit den hl. Franziskus und Sebastian, 1491.

LXXVI. London, National-Gallery, Madonna in Ekstase, 1492.

LXXVII—LXXVIII. Mailand, Galeria di Brera, Krönung Mariä, 1493.

Schüler und Nachfolger

LXXIX. *Vittorio Crivelli*, Sant'Elpidio a Mare, Palazzo Comunale, Polyptychon.

LXXX. *Vittorio Crivelli*, Torre di Palme, Chiesa di S. Giovanni, Madonna und Kind (Detail aus einem Polyptychon).

LXXXI. *Vittorio Crivelli*, Monsanmartino, Chiesa di S. Martino, Triptychon, 1490.

LXXXII. *Vittorio Crivelli*, Mailand, Galeria di Brera, Der hl. Johannes der Evangelist. — Madonna, das Kind anbetend.

LXXXIII. *Vittorio Crivelli*, Paris, Kunsthandlung Trotti, Madonna zwischen Engeln, 1497.
Vittorio Crivelli, Rom, Sammlung Conte Contini, Pietà.

LXXXIV. *Pietro Alamanno*, Ascoli, Pinacoteca Comunale, Verkündigung, 1484.

LXXXV. *Pietro Alamanno*, Ascoli, Pinacoteca Comunale, Triptychon.

LXXXVI. *Pietro Alamanno*, Mailand, Galeria di Brera, Madonna und Kind.
Pietro Alamanno, Paris, Kunsthandlung Wildenstein, Madonna und Kind.

LXXXVII. *Pietro Alamanno*, Ascoli, Pinacoteca Comunale, Polyptychon, 1489.

LXXXVIII. *Meister der Brera-Predellen*, Mailand, Galeria di Brera, Predellentafeln zum Triptychon von 1482.

LXXXIX. *Meister der Brera-Predellen*, Paris, Musée Jacquemart-André, Predellentafeln.

XC. *Meister der Brera-Predellen*, Rom, Engelsburg, Segnender Christus. — Der hl. Onofrius.

XCI. *Meister der Brera-Predellen*, Wien, Sammlung H. Eißler, Madonna und Kind.

XCII. *Meister der Brera-Predellen*, London, National-Gallery. Die hl. Petrus und Paulus.

XCIII. *Meister der Straßburger Anbetung*, Straßburg, Gemäldegalerie, Anbetung des Kindes.

XCIV. *Meister der Straßburger Anbetung*, London, National-Gallery, Die hl. Katharina und Magdalena.

XCV. *Meister der Straßburger Anbetung*, München, Sammlung Jacques Rosenthal, Madonna und Kind.

XCVI. *Nicola di Maëstro Antonio di Ancona*, London, Sammlung Sir J. B. Robinson, Madonna und Kind (Stonyhurst-Madonna).

XCVII. *Nicola di Maëstro Antonio di Ancona*, Rom, Sammlung Principe Massimo, Madonna zwischen vier Heiligen.

XCVIII. *Lorenzo d' Alessandro di San Severino*, Pausula, Chiesa di S. Pietro e Paolo Triptychon.

XCIX. *Lorenzo d' Alessandro di San Severino*, San Severino, Pinacoteca Comunale, Madonna zwischen zwei Heiligen.

C. *Stefano Folchetti, Sanginesio*, Palazzo Comunale, Madonna mit Heiligen, 1492.

CI. *Bernardino di Mariotto*, San Severino, Chiesa di S. Domenico, Madonna zwischen Heiligen.

CII. *Nachfolger Carlo Crivelli's*, Rom. Pinacoteca Vaticana, Polyptychon, 1481.

CIII. *Nachfolger Carlo Crivelli's*, New-York, Sammlung Sir Edgar Speyer, Madonna und Kind.

CIV. *Nachfolger Carlo Crivelli's*, Venedig, Accademia, 4 männliche Heilige.

CV. *Nachfolger Carlo Crivelli's*, Florenz, Museo Stibbert, Die hl. Dominikus und Katharina.

Nachfolger Carlo Crivelli's, London, Sammlung Earl of Northbrook, Die hl. Bernhard und Klara.

CVI. *Nachfolger Carlo Crivelli's*, Paris, Musée du Louvre (Dépot), Pietà.

Nachfolger Carlo Crivelli's, Venedig, Museo Cà d'Oro, Madonna und Kind.

CVII. *Nachfolger Carlo Crivelli's*, Luzern, Sammlung Chillingworth (früher), Madonna und Kind.

CVIII. *Nachfolger Carlo Crivelli's*, Rom, Pinacoteca Vaticana, Die hl. Johannes da Prato, Georg, Antonius und Klara.

CIX. *Nachfolger Carlo Crivelli's*, Rom, Privatbesitz, Madonna und Kind mit Engeln und Stiftern.

Die Reproduktionen wurden nach Photographien der nachstehenden Firmen angefertigt:

Alinari, Florenz: Textabb. 4, Tafel 8, 22, 24, 28–31, 47, 65, 66, 79, 80, 81, 87, 96, 98, 99, 100, 101, 102, 108;

Anderson, Rom: Textabb. 9, Tafel 2, 48–50, 67, 68, 69, 77, 86a, 90, 104, 106b, 109;

O. Böhm, Venedig: Textabb. 8, Tafel 70;

Brogi, Mailand: Tafel 10, 11, 17, 78, 82, 105;

F. Bruckmann, München: Textabb. 11, 12, Tafel 51;

Ist. Ital. d'Arti Grafiche, Bergamo: Tafel 46;

F. Hanfstaengl, München: Tafel 6, 12, 21, 25, 44, 63, 105.

Die übrigen Tafeln wurden nach Aufnahmen der Museumsverwaltungen und nach eigenen Aufnahmen des Verfassers hergestellt.

ORTS- UND NAMENREGISTER

Abkürzungen: E. = *Entwicklung.*
B. V. = *Beschreibendes Verzeichnis.*

d'Agincourt, Paris 134.
Alamanno, Pietro 20, 97, 101—103, 110, 157, Tafel LXXXIV–LXXXVII.
Amerikanischer Privatbesitz, Madonna Huldschinsky *E. 51*, 53, 109, *B. V. 123*, 153, Tafel IX.
Amsterdam, Professor Otto Lanz, Der hl. Augustin *B. V. 134*, Tafel XLI.
— — 2 männliche Heilige *B. V. 129*, Tafel XXVII,
— — 157.
— Slg. Proehl, Predellentafel *E. 54 f.*, *B. V. 126.*
Ancona 72, 91, 139.
— Pinacoteca Podesti, Madonna und Kind 41, *E. 55 f.*, 58, *B. V. 127*, Tafel XXII.
Antonello da Messina 77 (Textabb. 11), 78.
Antonmaria da Ferrara 33.
Ascoli 15, 19, 20, 21, 22, 60, 64, 68, 71, 74, 75, 77, 79, 101, 103, 108, 110, 114, 129, 134, 153, 157.
— Dom, Polyptychon 19, 55, *E. 59 f.*, 62, 63, 73, 80, 103, 105, *B. V. 130 f.*, Tafel XXVIII—XXXI.
— Pinacoteca Comunale, Pietro Alamanno, Verkündigung, Tafel LXXXIV.
— — — Triptychon, Tafel LXXXV.
— — — Polyptychon, Tafel LXXXVII.
Ashburton, Slg., London 141.
Atri 154.
Azzolino 18, 122.
Babbott s. Brooklyn.
Baltimore, Slg. Henry Walters, Madonna und Kind mit den hl. Franziskus und Bernhard, *B. V. 142*, Tafel LXII.
— — Schiavone, Madonna und Kind 46 (Textabbildung 6).
Barbini-Breganze, Padua 120.
Barbo, Pietro (Papst Paul II.) 28.
Baring, Slg., London 124, 129.
Barker, Slg., London 102, 129, 139, 147, 149.
Bartoli, F. 62.
Bellini, Giovanni 9, 35, 56, 60, 61 (Textabb. 9), 73.
Benedikt XIII., Papst 64.
Benson s. London.
Benucci, Filippo 69, 71, 138.
Bergamo, Accademia Carrara, Madonna Lochis *E. 67*, *B. V. 135 f.*, Tafel XLVI.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Christus im Grab mit Heiligen *E. 43 f.*, 56, *B. V. 119*, Tafel I.
— — Die hl. Hieronymus und Bernhard *B. V. 129*, Tafel XXVI.
— — Die hl. Magdalena *E. 74*, 88, 92, 107, *B. V. 139 f.*, Tafel LV.
— — Schlüsselübergabe 22, 76, *E. 79 f.*, 86, 87, 115, *B. V. 142*, Tafel LXIII.
— — Squarcione, Madonna und Kind 30 (Textabbildung 2).
Beurnonville, Slg., Paris 147.
Bigioli, Slg., S. Severino 145.
Bisenzo, Slg., Rom 139.
Bologna 27, 32, 33.
Borso d'Este 18.
Bosch, Hieronymus 64.
Boston, Gardner-Museum, Der hl. Georg 41, *E. 56 f.*, 88, 106, *B. V. 128*, 158, Tafel XXIII.
— Museum of Fine Arts, Pietà Panciatichi 72, *E. 73 f.*, 83, 93, *B. V. 139*, Tafel LIV.
Bracht, Slg., Berlin 67, 105.
Brauer 107.
Brida 30.
Brocklebank, Slg., Wateringbury Place 125.
Brooklyn, Slg. Babbott, Der hl. Jakobus *E. 61 f.*, *B. V. 131*, Tafel XXXIII.
Brüssel, Musée des Beaux Arts, Der hl. Franziskus *E. 53 f.*, 90, *B. V. 126*, Tafel XV.
— — Madonna und Kind 40, 41, *E. 53 f.*, 57, *B. V. 125 f.*, Tafel XV.

Budapest, Museum der Schönen Künste, Madonna Esterhazy *E. 66, 67, B. V. 135*, Tafel XLIV.
— — Antonio Vivarini, Madonna und Kind 109.
Caccialupi, Slg., Macerata 131.
Caffarelli, Prospero 19, 20, 59.
Cambridge (U. S. A.), Fogg Art Museum, Pietà *E. 61, 73, B. V. 131*, Tafel XXXII.
Camerino 19, 20, 21, 23, 69, 71, 79, 82, 86, 103, 115, 138, 142, 143, 145.
Campagnola, Girolamo 32.
Campana, Slg., Paris 134.
Canessa, Paris 131.
Caravaggio 75.
Carpaccio 71.
Castagno, Andrea del 28.
Castelbarco, Slg. 126.
Castelfidardo 154.
Castello 153.
Castel S. Pietro 21, 114, 154.
Castiglioni, Slg., Wien 50, 123, 126.
Cavenaghi, Mailand 61, 131.
Chillingworth, Luzern (früher), Nachfolger Carlo Crivelli's, Madonna und Kind, Tafel CVII.
Clementi, Giuseppe, Amandola 153.
Cola d'Amatrice (Nicola di Filotesio) 110.
Collio, Servanzio, S. Severino 145.
Colnaghi & Co., London 155.
— — über Madonna Huldschinsky s. Amerik. Privatbesitz.
— — über 5 Predellentafeln s. London.
Contini, Conte, Rom, Vittorio Crivelli, Pietà Tafel LXXXIII.
Cook, Madonna, s. Richmond.
Corinaldo 154.
Cortese, Francesco 16.
Cortese, Tarsia 16.
Cossa, Francesco 18.
Craglietto, Slg., Venedig 120.
Crawshay s. New-York, Metropolitan Museum.
Crivelli, Antonio 113.
Crivelli, Antoniolo 113.
Crivelli, Giovanni di Tommaso 113.
Crivelli, Jacopo 16, 97, 113.
Crivelli, Jacopo (Giacomo, Sohn Vittorio's) 98, 99, 113.
Crivelli, Pietro 113.
Crivelli, Protasio 113.
Crivelli, Ridolfo 21, 113, 154.
Crivelli, Taddeo 18, 113.
Crivelli, Tomassino 113.
Crivelli, Vittorio 16, 97—101, 103, 110, 113, 154, Tafel LXXIX–LXXXIII.
Cunningham, London 80, 143.
Dario da Treviso 32, 33.
Davenport-Bromley, Slg., London 141.
Demidoff, Prinz, s. London, National-Gallery, Demidoff-Altar.
Demotte, Slg., Paris 135.
Detroit, Museum of Art, Grablegung *E. 53, 54, B. V. 124 f.*, Tafel XIII.
— Museum of Art Founders Society 125.
Dohna-Mallmitz, Graf von 123.
Donatello 28, 29, 30, 33, 35, 63.
Douglas, Langton, London, 126, 150.
— Über Auferstehung Christi s. London, Earl of Northbrook[1]).
Dresden, Gemäldegalerie, Antonello da Messina, Der hl. Sebastian 77 (Textabb. 11), 78.
Drey, A. S., München 131.
Dudley, Earl of, London 80, 125, 139, 143, 155.
Duveen, Sir Joseph, New-York 125, 150.
— Im übrigen siehe New-York.
Eissler, H., Wien, Meister der Brera-Predellen, Madonna und Kind 67, 105, 159, Tafel XCI.
Enschede, Slg. Ten Cate, Madonna und Kind *E. 50 f., B. V. 122 f.*, Tafel VII.
Esterhazy, Madonna, s. Budapest, Museum der Schönen Künste.
Fabio di Gentile di Andrea di S. Ginesio 108 f.
Fabriano 22, 23, 86, 92, 150.
Faënza 40, 154.
Fallerone 100, 101.
Ferdinand von Capua, Prinz (später Ferdinand II., König von Neapel) 22, 85, 116, 154.
Fermo 19, 21, 22, 51, 53, 57, 60, 79, 98, 99, 100, 101, 113, 122, 154, 155.
Fermo, Porto di 106, 155, 158.
Ferrara 18, 113.
Ferroni, Slg., Rom 131.

[1]) Diese Tafel ist während der Drucklegung in den Besitz des Captain Langton Douglas, London, übergegangen.

Fesch, Kardinal, Rom 134, 141.
Filotesio, Nicola di (Cola d'Amatrice) 110.
Fiore, Jacobello del 35.
Fiorenzo di Lorenzo 89 (Textabb. 12), 90.
Florenz 15, 27, 28, 31, 49, 88.
— Charles Loeser, Slg., Federzeichnung, *E. 54 f.*, *B. V. 127*, Tafel XX.
— Museo Stibbert, Nachfolger Carlo Crivelli's, Die hl. Dominikus und Katharina 157, Tafel CV.
Folchetti, Stefano 110, Tafel C.
Force 20, 68, 136.
Francavilla 22.
Franchetti, Slg., s. Venedig, Museo Cà d'Oro.
Frankfurt a. Main, Städel'sches Kunstinstitut, Verkündigung 40, 69, *E. 71*, 76, 88, *B.V. 138*, Tafel LI.
— — Fiorenzo di Lorenzo, Thronende Madonna 89 (Textabb. 12).
Gabrielli, Prof., Ascoli 110.
Gerolamo da Camerino 110.
Giambono 35, 159.
Giordani, Gaetano, Bologna 154.
Giovan Francesco da Vicenza 33.
Giovanni da Mont' Elparo 98.
Göttweih 101.
Gotha, Museum 157.
Goyen van 71.
Graham, Slg., London 127.
Gregor XVI., Papst 143.
Grimani, Domenico 28.
Grossi, Rom 62, 94, 134.
Heusch, Willem 71.
Hobbema 71.
Huldschinsky, Madonna, siehe Amerik. Privatbesitz.
Innocenz VIII., Papst 72.
Jacopo della Marca, Bildnis des, s. Paris, Musée du Louvre.
Jacopo da Todi 9.
Johnson s. Philadelphia.
Jones, Madonna, s. London, Viktoria- und Albert-Museum.
Jones, Slg., London 129.
Kleinberger, F., s. New-York.
Lamberti, Niccolò 28.
Lamberti, Pietro 28.
Lanz, Prof. Otto, s. Amsterdam.
Lazaro, Slg., Madrid 158.
Lazzaroni, Baron, Paris 132.
Leeds, Ausstellg. 1868 129.
Legh, Cornwall, Slg., Knutsford 126.
Lehmann, Philipp, Slg., s. New-York.
Lehmann, Robert, Slg., s. New-York.
Lenti, Ascoli 19, 129, 153.
Levis, Slg., Mailand 126.
Leyland, Slg., London 128.
Lille, Museum 157.
Lippi, Fra Filippo 28, 33.
Lochis, Madonna, s. Bergamo, Accademia Carrara.
Loeser s. Florenz.
London, Slg. Benson, Madonna und Kind 41, 54, *E. 55*, 57, 63, *B. V. 127*, 150, Tafel XXI[1]).
— British Institution, Ausstellungen 139, 148.
— Burlington Fine Arts Club, Ausstellungen 125, 143.
— Colnaghi & Co., 5 Predellentafeln, *E. 54 f.*, 105, *B.V. 126*, Tafel XVIII.
— — über Madonna Huldschinsky s. Amerik. Privatbesitz.
— Egyptian Hall, Ausstellung 129.
— National-Gallery, Madonna in Ekstase *E. 91 f.*, 92, 109, *B. V. 148 f.*, Tafel LXXVI.
— — Madonna zwischen den hl. Franziskus und Sebastian *E. 90*, *B.V. 148*, Tafel LXXV.
— — Odoni-Altar 57, 86, *E. 87 f.*, 90, 106, 107, *B. V. 145 f.*, Tafel LXXI—LXXIII.
— — Pietà 53, *E. 54*, 102, *B. V. 126*, Tafel XVI,
— — Polyptychon von 1476 (Demidoff-Altar) 19, *E. 62 f.*, 65, 66, 70, 74, 80, *B. V. 132 f.*, Tafel XXXV—XL.
— — Verkündigung 20 (Entstehungsgeschichte), 40, 41, *E. 74 f.*, 84, 93, 102, *B. V. 140 f.*, Tafel LVI—LX.
— — Vision des Beato Gabriele Ferretti *E. 72*, 83, 128, *B. V. 138 f.*, Tafel LII.
— — Meister der Brera-Predellen, Die hl. Petrus und Paulus 105 f., 158, Tafel XCII.
— — Meister der Straßburger Anbetung, Die hl. Magdalena und Katharina 107, 157, Tafel XCIV.

[1]) Dieses Werk ist während der Drucklegung in den Besitz von Sir Joseph Duveen, New-York, übergegangen.

London, National-Gallery, Schiavone, Madonna und Kind 35, 45 (Textabb. 5).
— New Gallery, Ausstellung 124, 127, 128, 129, 141.
— Earl of Northbrook, Auferstehung Christi 41, 49, *E. 52 f.*, 54, 71, *B. V. 124*, 150, Tafel XII[1]).
— — Schule Carlo Crivelli's, Die hl. Bernhard und Klara, 158, Tafel CV.
— — Madonna Northbrook, s. New-York, Duveen.
— Royal Academy, Ausstellungen 125, 127, 128, 129, 139, 143.
— Viktoria- und Albert-Museum, Madonna Jones *E. 66 f.*, 67, 105, *B. V. 135*, 156, 159, Tafel XLV.
— — Schule Carlo Crivelli's, Die hl. Hieronymus und Katharina 158.
— Wallace Collection, Der hl. Rochus 52, *E. 52*, *B. V. 124*, Tafel XI.
Lorenzo d'Alessandro di San Severino 110, Tafel XCVIII–XCIX.
Loreto 191.
Macerata, Museo Civico, Madonna und Kind 19, 40, *E. 51*, 53, 90, 99, 101, 102, *B. V. 123*, Tafel VIII.
Mailand 113.
— Galeria di Brera, Christus am Kreuz 22, *E. 82 f.*, 89, 91, *B. V. 143*, Tafel LXIV.
— — Grablegung 22, 82, *E. 83 f.*, 93, *B. V. 143*, Tafel LXVII.
— — Krönung Mariae 23, 84, 91, *E. 92 f.*, *B. V. 149 f.*, Tafel LXXVII–LXXVIII.
— — Madonna della Candeletta 70, 76, 82, *E. 84 f.*, 86, 87, 93, *B. V. 144 f.*, Tafel LXVIII bis LXIX.
— — Triptychon 42, 60, 68, *E. 69 f.*, 74, 85, 87, 88, 103, 106, *B. V. 137 f.*, Tafel XLVIII–L.
— — Pietro Alamanno, Madonna, Taf. LXXXVI.
— — Giovanni Bellini, Pietà 60, 61 (Textabb. 9).
— — Vittorio Crivelli, Der hl. Johannes, Madonna 100, Tafel LXXXII.
— — Meister der Brera-Predellen, Predellenbilder 103–104, 105, 106, 158, Taf. LXXXVIII.
— Museo del Castello, Predellentafeln, *E. 53 f.*, *B. V. 126*, Tafel XVII.
Mailand, Museo Poldi-Pezzoli, Der hl. Franziskus, das Blut Christi empfangend 41, 51, *E. 52*, *B. V. 123 f.*, Tafel X.
— — Der hl. Sebastian 41, 51, *E. 52*, *B. V. 124*, Tafel XI.
Malatesta, Sigismondo 60.
Malatini, Girolamo 28.
Malmesbury, Slg., London 155, 156.
Manchester, Ausstellung 139.
Mantegna Andrea 17, 29, 31, 32, 33, 35, 49, 52, 86.
Mantua 113.
Mariotto, Bernardino di 110, Tafel CI.
Marken (Marche di Ancona) 15, 18, 19, 23, 39, 55, 60, 64, 69, 70, 76, 82, 94, 97, 101, 102, 109, 110, 113.
Marland, Slg., London 127.
Marseille, Musée Longchamp 158.
Martini, Simone 9.
Massa Fermana, Municipio, Polyptychon 18, 19, 40, 41, *E. 47 f.*, 50, 51, 52, 55, 60, 63, 93, 102, 109, *B. V. 120 f.*, Tafel III–V.
— — Vittorio Crivelli 101.
Massarenti, Slg., Rom 142.
Massimo, Principe, Rom, Nicola di Maestro Antonio di Ancona, Madonna zwischen vier Heiligen, Tafel XCVII.
Matelica 22, 86, 87, 147.
Mayer, Aug. L., Prof., München 10.
Meister des Bartholomäus-Altars 9, 74.
Meister der Brera-Predellen 103—106, 158, 159, Tafeln LXXXVIII–XCII.
Meister E. S. 9.
Meister der Straßburger Anbetung 106—108, 157, 159, Tafel XCIII–XCV.
Melozzo da Forli 91.
Michele da Vicenza 33.
Miller-Aichholz, Slg., Wien 123.
Modena 18.
Moll, Slg., Wien 126
Mond, Bequest 158.
Monsanmartino 101.
— Chiesa di S. Martino, Vittorio Crivelli, Triptychon, LXXXI.
Montalto 68.
Monte Fiore dell'Aso, Polyptychon 19, 53, sowie siehe Amsterdam, Slg. Proehl; Brüssel, Musée

[1]) Dieses Werk ist während der Drucklegung in den Besitz des Captain Langton Douglas, London, übergegangen.

des Beaux-Arts; London, Colnaghi & Co.; London, National-Gallery; Mailand, Museo del Castello; New-York, F. Kleinberger; New-York, Robert Lehmann.
Monte Granaro 98.
Mont'Elparo 98.
Monte Pradone 156.
Monterubbiano 101.
Monte Santo s. Potenza Picena.
Murano (Schule von, Muranesen) 34, 35, 62.
Murray, Fairfax, London 107, 131.
Napoletano, Francesco 145.
Neapel (Königreich) 20, 21, 22, 64, 154.
Negroponte, Fra Antonio da 34, 35.
Nevin, Slg., Rom 131.
New-York, Duveen Sir Joseph, Die hl. Augustin und Bernhard *B. V. 135*, Tafel XLIII.
— — Madonna Northbrook 19, 41, *E. 57 f.*, 70, *B. V. 128 f.*, 153, Tafel XXV[1]).
— F. Kleinberger, 2 Predellentafeln *E. 54 f.*, *B. V. 126*, Tafel XIX.
— Philipp Lehmann, Madonna und Kind 40, 41, 50, *E. 62*, 109, *B. V. 132*, Tafel XXXIV.
— Robert Lehmann, Predellentafel *E. 54 f.*, *B. V. 126*.
— Metropolitan Museum, Der hl. Georg. — Der hl. Dominikus, 73, *B. V. 141*, Tafel LXI.
— — Pietà Crawshay 53, *E. 73*, 83, *B. V. 139*, Tafel LIII.
Niccolò da Foligno 71.
Nicola di Maestro Antonio di Ancona 62, 108 f., 158, Tafel XCVI–XCVII.
Northbrook (Madonna) siehe New-York, Duveen.
Northbrook, Earl of, Auferstehung Christi, s. London.
— Die hl. Bernhard und Clara, s. London.
Novelli 30.
Odoni, s. London, National-Gallery, Odoni-Altar.
Oggioni, Legat, Mailand 93, 144, 150.
Orvieto 40.
Osimo 17 (Textabb. 1), 18, 99.
Oxford, Ashmolean Museum 158.
Paccaroni, Vincenza 21, 155.
Pacher, Michael 9, 60.
Padua (Paduaner, paduanisch) 15, 16, 17, 18, 27, 28, 29, 30, 33, 34, 35, 36, 40, 41, 43, 46, 47, 48, 49, 54, 58, 88, 113, 155.
Pagani, Vincenzo da Monterubbiano 110.
Palmiano 21, 114, 154.
Panciatichi, Grablegung s. Boston, Museum of Fine Arts.
Parenzano, Bernardino 33.
Paris, Musée des Arts Decoratifs 102.
— Musée Jacquemart-André, Meister der Brera-Predellen, Predellentafeln 104, 105, 106, 158, Tafel LXXXIX.
— Musée du Louvre, Jacopo della Marca 19, *E. 64 f.*, 72, *B. V. 134*, 159, Tafel XLII.
— — Nachfolger Carlo Crivelli's, Pietà 158, Tafel CVI, ferner 56, 65.
— — Bartolomeo Vivarini, Fra Giovanni da Capistrano 65 (Textabb. 10)
— Slg. Spiridon, Christus am Kreuz, *E. 89 f.*, *B. V. 147*, Tafel LXXIV.
— — Schule Carlo Crivelli's, Der hl. Hieronymus in der Wüste 158.
Paul II., Papst 28.
Pausula, Chiesa di S. Agostino, Madonna und Kind 40, 50, *E. 57*, 59, *B. V. 128*, Tafel XXIV.
— — Antonio und Bartolomeo Vivarini, Altar 18.
— Chiesa di S. Pietro e Paolo, Lorenzo d'Alessandro di S. Severino, Triptychon, Tafel XCVIII.
Pavia, Museo Malaspina 43, 113, 158.
Penna S. Giovanni 99.
Pergola 22, 86, 91, 149.
Perugia 110, 113.
Perugino 110.
Pesaro 40.
Petrarca 28.
Pietro da Milano 33.
Pisanello 41.
Pius VIII., Papst 68, 136.
Pius IX., Papst 72.
Pizzolo, Niccolò 32, 33.
Philadelphia, Johnson Art Gallery, Pietà Johnson *E. 53*, *B. V. 125*, Tafel XIV.
— Pennsylvania Museum, Vittorio Crivelli, Altarteile aus Slg. Wilstack 98.

[1]) In den Besitz von Sir Joseph Duveen ist während der Drucklegung auch die Madonna Benson (s. London) übergegangen.

Philipps, London 134.
Pollajuolo 32, 88.
Pompei Giulio, Padua 120.
Potenza Picena 99.
Pozzo, Matteo del 33.
Pringsheim, Slg., München, Bartolomeo Vivarini, Madonna und Kind 47 (Textabb. 7)
Proehl, s. Amsterdam.
Raffael 93.
Recanati 22.
Richmond, Sir Herbert Cook, Madonna Cook 40, *E.50*, 51, 55, 59, 62, 102, 109, *B.V. 122*, Tafel VI.
Rimini 60.
Rinuccini, Florenz 62, 134.
Ripratransone 101, 156.
Robinson, Sir J. B., London, Nicola di Maestro Antonio di Ancona, Stonyhurst-Madonna 62, 109, 158, Tafel XCVI.
Rom 27, 28, 31, 33, 80, 99, 110.
— Engelsburg, Meister der Brera-Predellen, Predellentafeln 104f., 159, Tafel XC.
— — Ausstellung 1911/12, 139.
— Pinacoteca Vaticana, Grablegung 22, 60, 82, *E. 83*, 84, *B. V. 143*, Tafel LXV–LXVI.
— — Madonna *E. 67f.*, 70, *B.V. 136*, Tafel XLVII.
— — Nachfolger Carlo Crivelli's, Die hl. Johannes da Prato, Georg, Antonius und Klara, Tafel CVIII.
— — Nachfolger Carlo Crivelli's, Polyptychon 159, Tafel CII.
— — Der hl. Giacomo della Marca (Kopie) 66, 159.
— Privatbesitz, Nachfolger Carlo Crivelli's, Madonna mit Engeln und Stiftern 159, Tafel CIX.
Ronci, Mariano di Venanzo 22, 79, 115 f.
Rosenthal, Jacques, München, Meister der Straßburger Anbetung, Madonna und Kind 107 f., Tafel XCV.
Sachs, Arthur, New-York 131.
Salvadori, Fermo 94, 155.
Samuel, Slg., London 128.
Sanctis, Luigi de, Matelica 87, 147.
S. Elpidio a Mare 100, 101.
— Palazzo Comunale, Vittorio Crivelli, Polyptychon, Tafel LXXIX.
S. Ginesio 108.
S. Ginesio, Palazzo Comunale, Stefano Folchetti, Madonna mit Heiligen, Tafel C.
S. Severino 101.
— Chiesa di S. Domenico, Bernardino di Mariotto, Madonna zwischen Heiligen, Tafel CI.
— Pinacoteca Comunale, Lorenzo d'Alessandro di S. Severino, Tafel XCIX.
Sarnano 100, 101, 102.
Sartoris, Slg., Paris 102.
Satsuma 9.
Schiavone 17, 32, 33, 35, 45.
— Baltimore, Slg. Walters, Madonna und Kind 46 (Textabb. 6).
— London, National Gallery, Madonna und Kind 45 (Textabb. 5).
— Turin, Pinacoteca Reale, Madonna und Kind 44 (Textabb. 4).
Schongauer, Martin 9, 74.
Signorelli, Luca 86.
Sivry, Auguste, Louis de, Paris 75, 141.
Sixtus IV., Papst 20.
Soleri, Antonio Giov. Pietro di (Antonio Solario) 99, 100.
Solly, London 75, 119, 140, 141.
Speyer, Sir Edgar, New-York, Nachfolger Carlo Crivelli's, Madonna und Kind, Tafel CIII.
Spiridon, Slg., s. Paris.
Squarcione, Francesco (squarcionesk) 10, 17, 29–34 (als Lehrer und seine Malakademie), 30 (Textabb. 2), 34, 35, 40, 42, 44, 45, 62, 88, 109.
Straßburg, Gemäldegalerie, Meister der Straßburger Anbetung, Anbetung des Kindes 106, 107, 159, Tafel XCIII.
Taunton, Lord, London 75, 141.
Ten Cate s. Enschede.
Thiem, Slg., Berlin 129.
Thieme, Slg., Leipzig 157.
Tomeo, Leonico 33.
Torre di Palme 101.
— Chiesa di S. Giovanni, Vittorio Crivelli Madonna, Tafel LXXX.
Trotti & Co., Paris, Vittorio Crivelli, Madonna 99, 101, Tafel LXXXIII.
Tucher, Exzellenz von, Slg., Lindau/Bodensee 157.
Tura, Cosimo 18, 33, 109.
Turin, Pinacoteca Reale, Schiavone, Madonna und Kind 35, 44 (Textabb. 4), 45.

Turner, Slg., London 131.
Uccello, Paolo 28, 56.
Ugguccione 32, 33.
Umbrien (umbrisch) 91, 93, 110.
Urbani, Lodovico da San Severino 109 f.
Urbino, Pinacoteca del Castello 159.
Vallati, Slg., Rom 127.
Vasari, Giorgio 15, 29, 32.
Vendramin, Giov. di Maestro 31.
Venedig (Venezianer, venezianisch) 15, 16, 18, 27, 28, 33, 34, 35, 41, 42, 44, 45, 46, 53, 76, 88, 93, 97, 100, 108, 113, 120, 156.
— Accademia, Flügelbilder zur Madonna della Candeletta, *E. 86f., B.V. 145*, Tafel LXX.
— — Nachfolger Carlo Crivelli's, vier Heilige 159, Tafel CIV.
— — Bartolomeo Vivarini, St. Ambrosius und vier Heilige 48 (Textabb. 8).
— Museo Cà d'Oro (Sammlung Franchetti) 67, Tafel CVI.
Vernon Watney, Slg. 109.
Verona, Museo Civico, Madonna della Passione 18, 35, 41, *E. 44f., B.V. 119f.*, Tafel II.
Vinci, Conte 21, 79, 98, 154.
Vivarini, Antonio 18, 33, 35, 109.
Vivarini, Bartolomeo 33, 35, 46.
— München, Slg. Pringsheim, Madonna und Kind 47 (Textabb. 7).
— Osimo, Polyptychon 17 (Textabb. 1), 18.
— Paris, Musée du Louvre, Fra Giovanni da Capistrano 65 (Textabb. 10).
— Venedig, Accademia, St. Ambrosius und vier Heilige 48 (Textabb. 8).
Walters, Henry, s. Baltimore,
Westminster, Marquis of, London 148.
Wien, Renaissance-Ausstellung 1924, 123, 126.
Wildenstein, Paris, Pietro Alamanno, Madonna und Kind, 102, Tafel LXXXVI.
Wilstack, Slg., s. Philadelphia.
Wimborne, Lord, Canford Manor, Marco Zoppo, Madonna und Kind 35, 43 (Textabbildung 3), 45.
Witt, Sir Robert, London 10.
Zanetti, Girolamo, Venedig 44, 119.
Zelada, Kardinal, Rom 62, 134.
Zoppo, Marco 17, 31, 32, 33, 35, 45, 109.
— Slg. Lord Wimborne, Madonna und Kind 43 (Textabb. 3).

TAFELN

I. WERKE CARLO CRIVELLI'S

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Christus im Grab mit Heiligen

I

UNIV. OF MICH.

Verona, Museo Civico
Madonna della Passione

UNIV. OF MICH.

Massa Fermana, Palazzo del Municipio

Polyptychon. 1468

III

UNIV. OF

Massa Fermana, Palazzo del Municipio

Verkündigung aus der Bekrönung des Polyptychons von 1468

V

UNIV. OF MICH.

Richmond, Sammlung Sir Herbert Cook — Madonna Cook

UNIV. OF MICH.

Enschede, Sammlung Ten Cate

Madonna und Kind

UNIV. OF MICH.

Macerata, Museo Civico

Madonna und Kind, 1470

Drey, Crivelli 13.

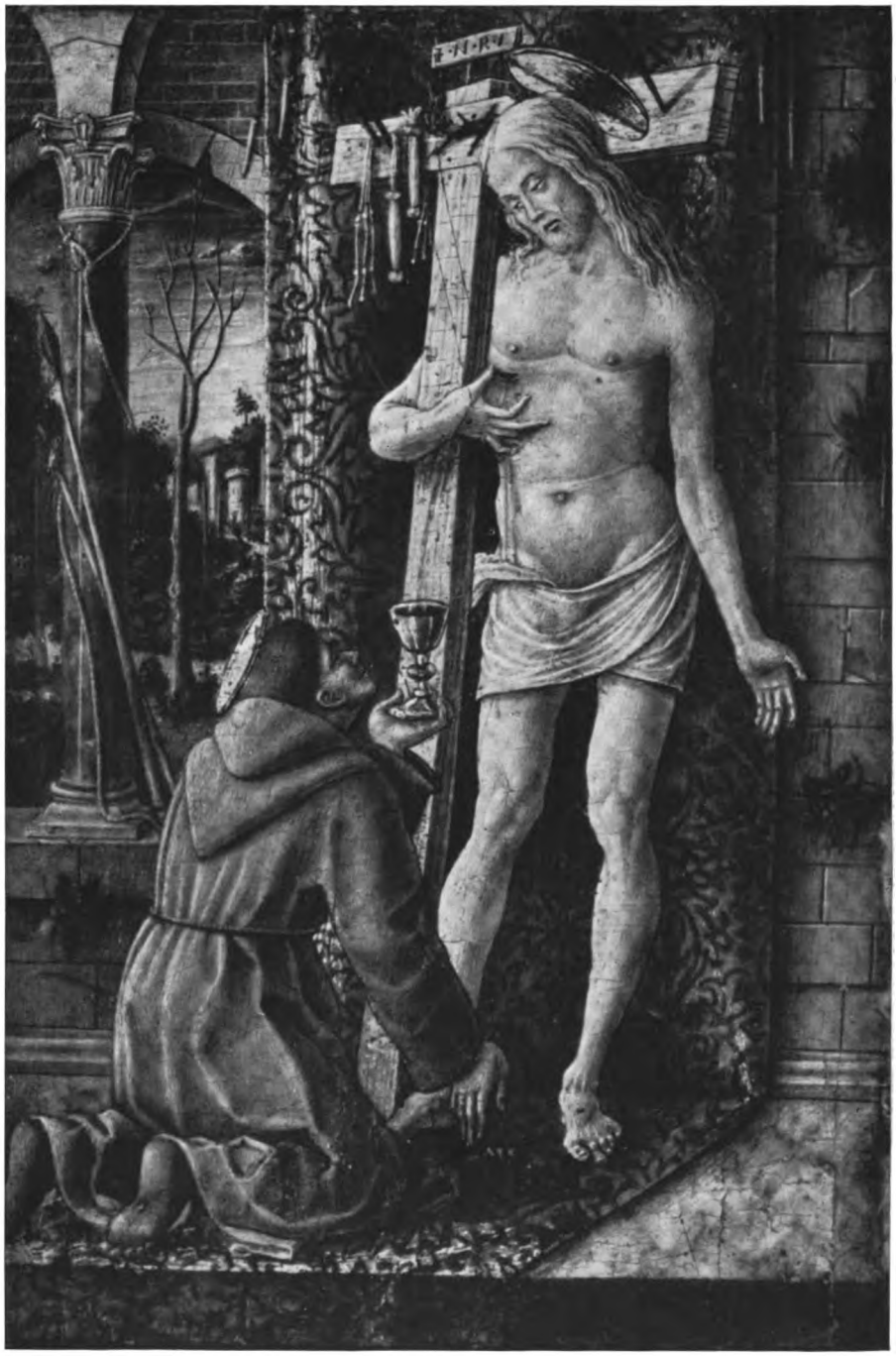
13

UNIV. OF

Amerikanischer Privatbesitz

Madonna Huldschinsky

UNIV. OF MICH



Mailand, Museo Poldi-Pezzoli Der hl. Franziskus das Blut Christi empfangend

UNI
OF
MICH

London, Wallace-Collection
Der hl. Rochus

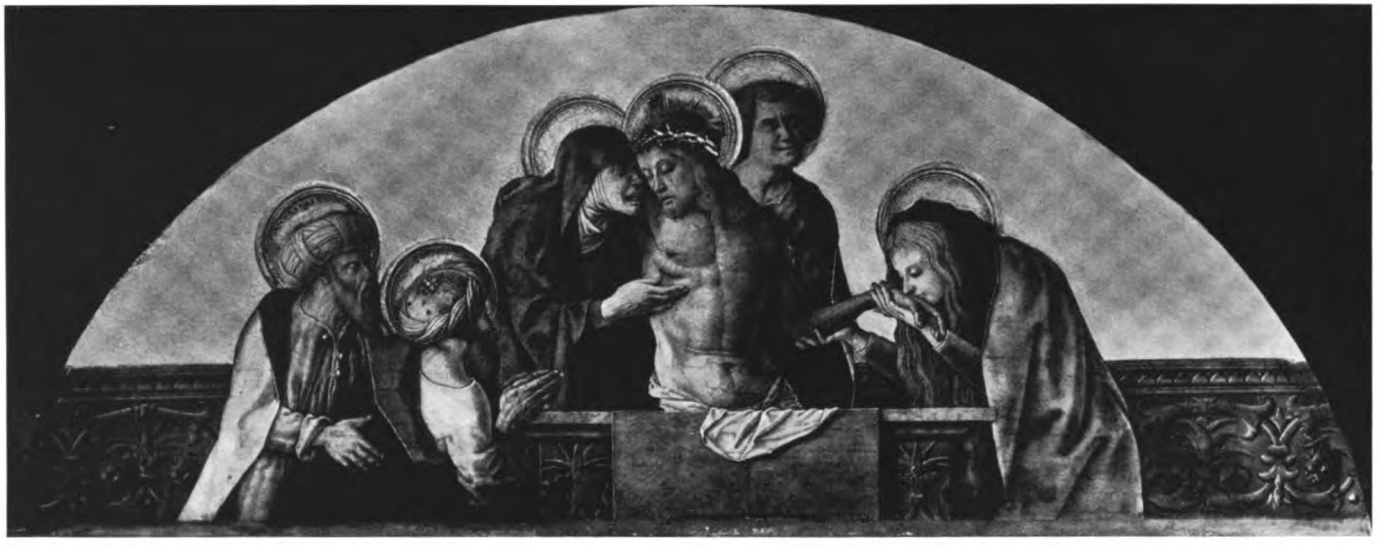
Mailand, Museo Poldi-Pezzoli
Der hl. Sebastian

UNIV. OF MICH.

London, Sammlung Earl of Northbrook

Auferstehung Christi

UNIV. OF



Detroit, Museum of Art

Grablegung Christi

UNIV. OF

Philadelphia, John G. Johnson Art Collection — Pietà Johnson

UNIV. OF

Brüssel, Musée des Beaux Arts
Madonna und Kind. — Der hl. Franziskus (vom Monte Fiore-Altar)

UNIV. OF MICH.

London, National-Gallery

Pietà (vom Monte Fiore-Altar)

Drey, Crivelli 14.

14

UNIV. OF MICH.

Mailand, Museo del Castello

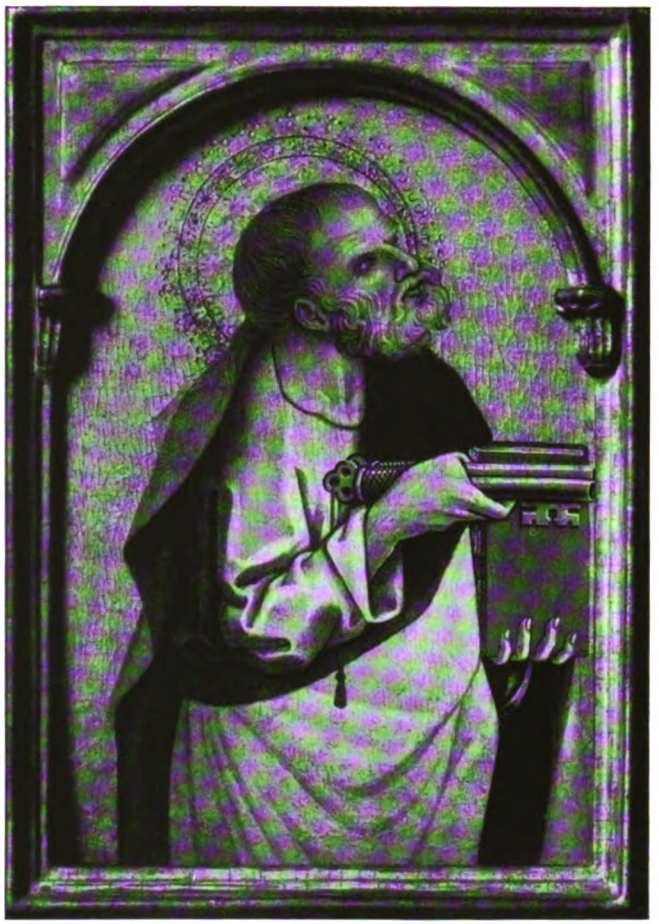
Predellentafeln (vom Monte Fiore-Altar)

UNIV. OF

London, Kunsthandlung Colnaghi & Co.

Predellentafeln (vom Monte Fiore-Altar)

UNIV. OF



New-York, F. Kleinberger Galleries

Predellentafeln (vom Monte Fiore-Altar)

UNIV. OF

Florenz, Sammlung Ch. Löser — Federzeichnung

UNIV. OF

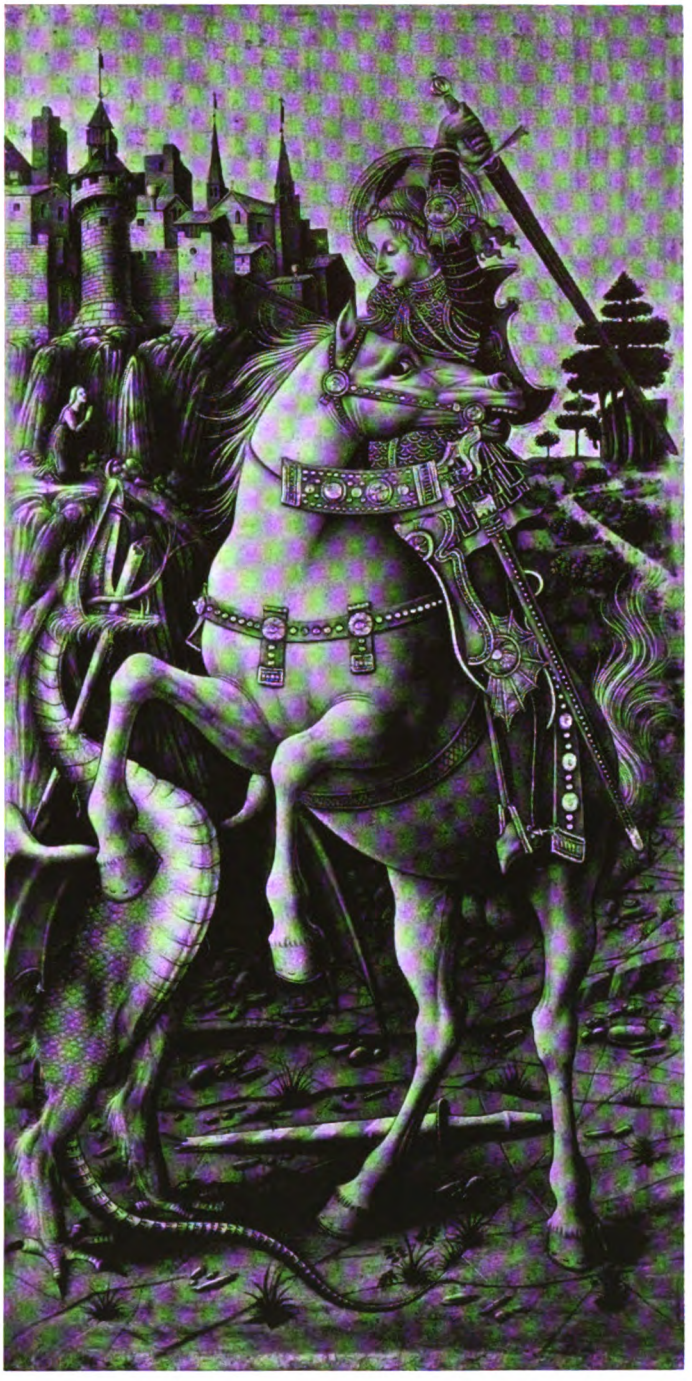
London, Sammlung Benson — Madonna Benson, 1472

UNIV. OF

Ancona, Pinacoteca Podesti

Madonna und Kind

UNIV. OF



Boston, Isabella Stewart Gardner Museum — Der hl. Georg

UNIV. OF

b)

a)

Pausula, Chiesa di S. Agostino Madonna und Kind (a) vor Abnahme der Übermalungen, b) gereinigt)

UNIV. OF MICH.

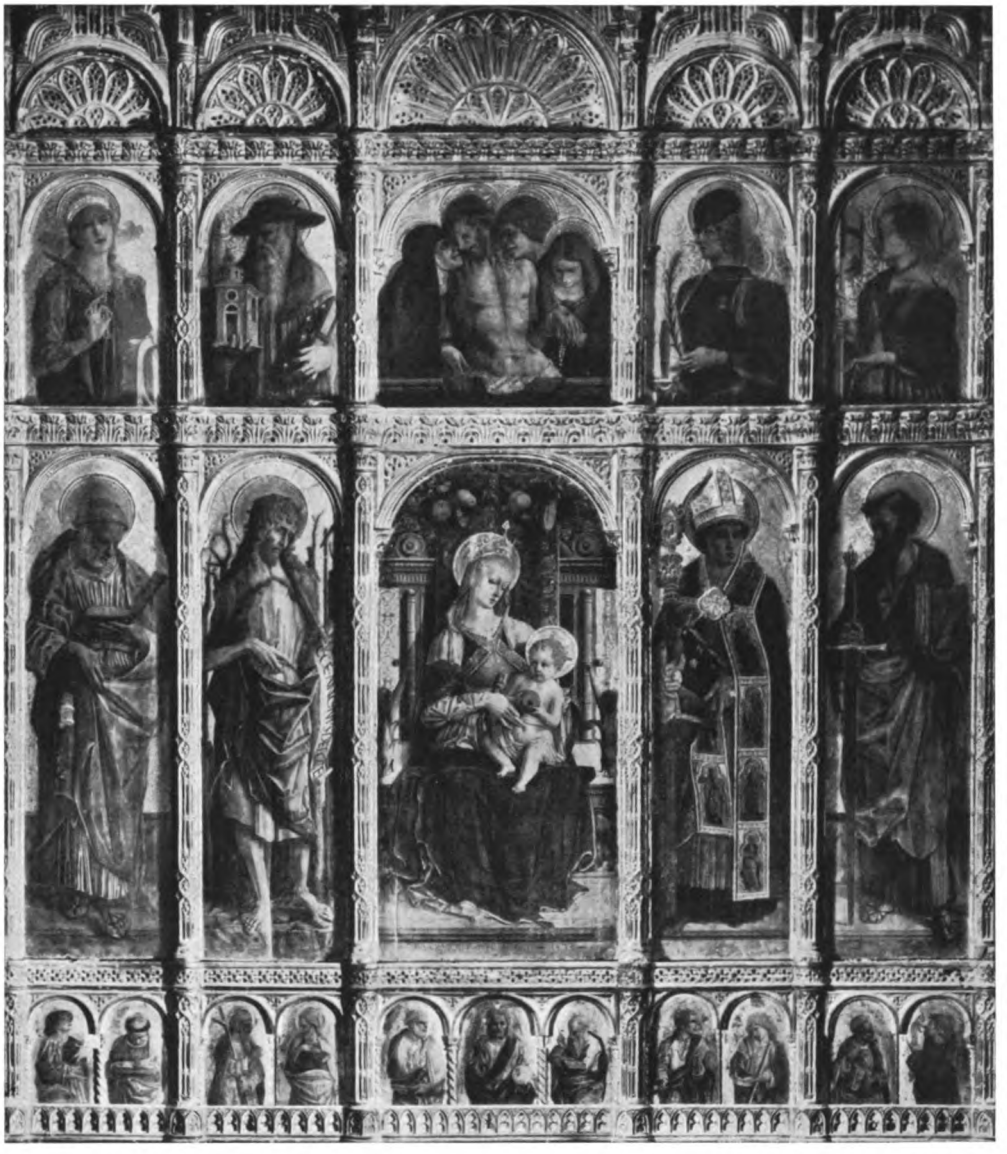
New-York, Sammlung Sir Joseph Duveen
Madonna Northbrook

UNIV. OF

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Die hl. Hieronymus und Bernhard

UNIV. OF MICH.



Ascoli, Dom

Polyptychon, 1473

UNIV. OF

Ascoli, Dom — Madonna aus dem Polyptychon von 1473

UNIV. OF

Ascoli, Dom

Die hl. Petrus und Johannes aus dem Polyptychon von 1473

UNIV. OF

Ascoli, Dom

Die hl. Paulus und Augustin aus dem Polyptychon von 1473

UNIV. OF

a)

Cambridge (U.S.A.), Fogg Art Museum

b)

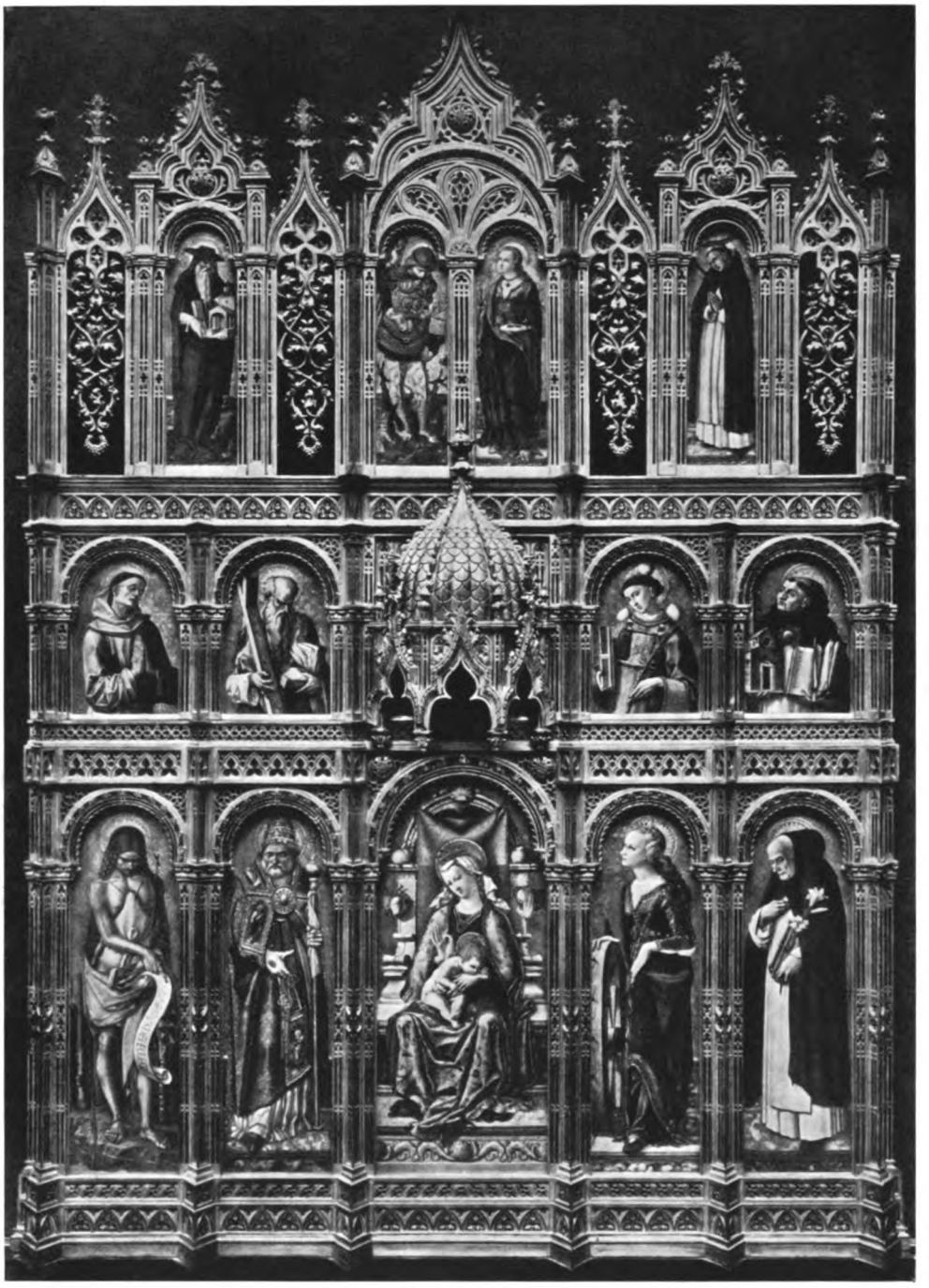
Pietà (a) in übermaltem Zustand, b) nach Abnahme der Übermalungen

UNIV. OF MICH.

Brooklyn, Sammlung Babbott
Der hl. Jakobus

UNIV. OF

New-York, Sammlung Ph. Lehmann Madonna und Kind



London, National-Gallery — Polyptychon (Demidoff-Altar). 1476

UNIV. OF

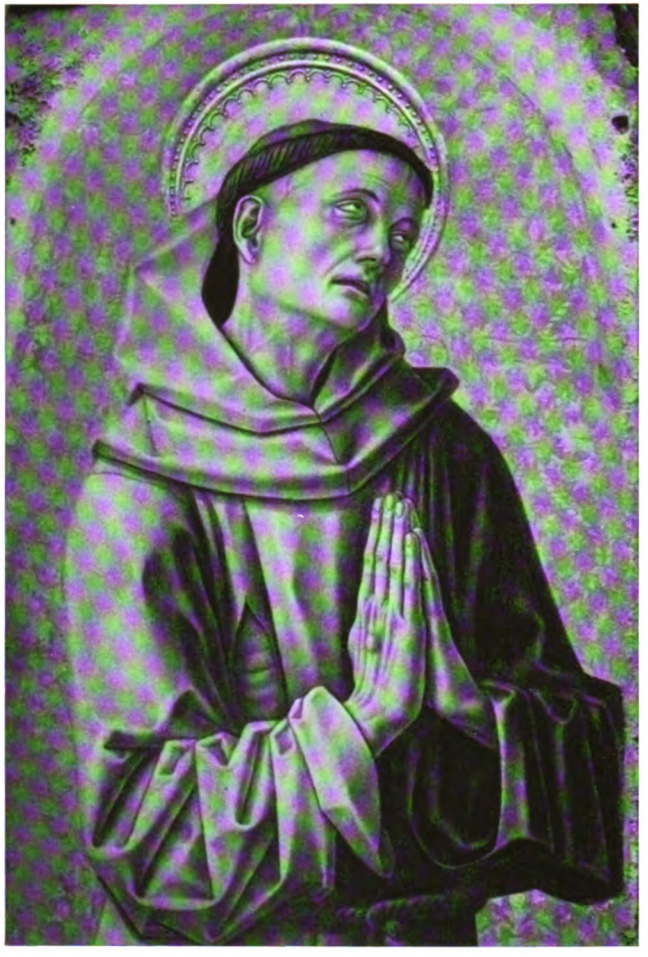
London, National-Gallery
Madonna und Kind aus dem Polyptychon von 1476

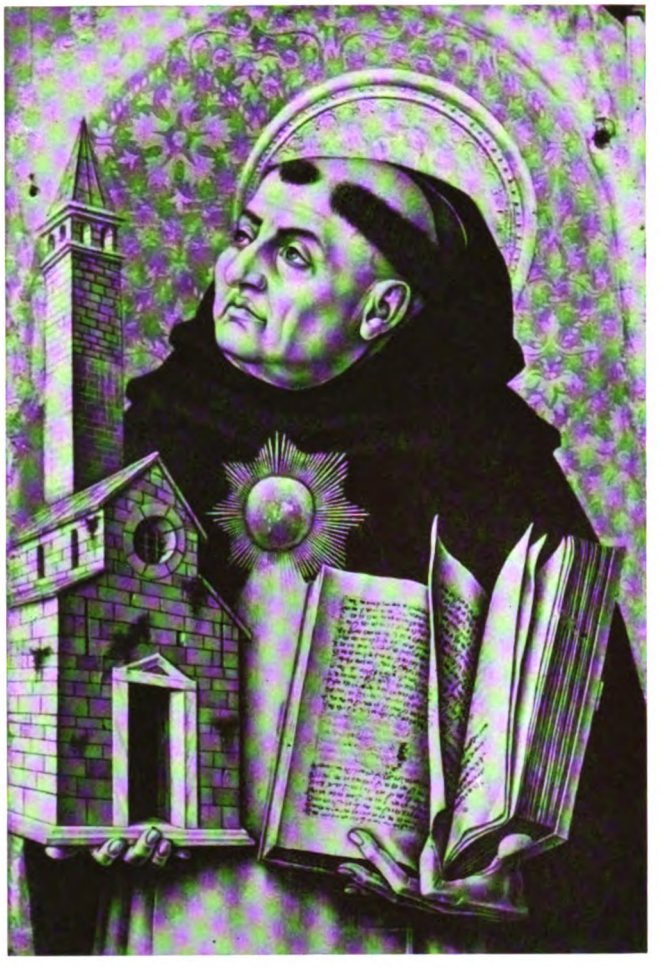
UNIV. OF MICH.

London, National-Gallery

Die hl. Johannes, Petrus, Katharina und Dominikus aus dem Polyptychon von 1476

UNIV. OF





London, National-Gallery

Die hl. Franziskus und Thomas Aquinus aus dem Polyptychon von 1476

UNIV. OF MICH.

London, National-Gallery

Die hl. Andreas und Stephanus aus dem Polyptychon von 1476

UNIV. OF

Die hl. Hieronymus, Michaël, Lucia und Petrus Martyr aus dem Polyptychon von 1476

London, National-Gallery

UNIV. OF

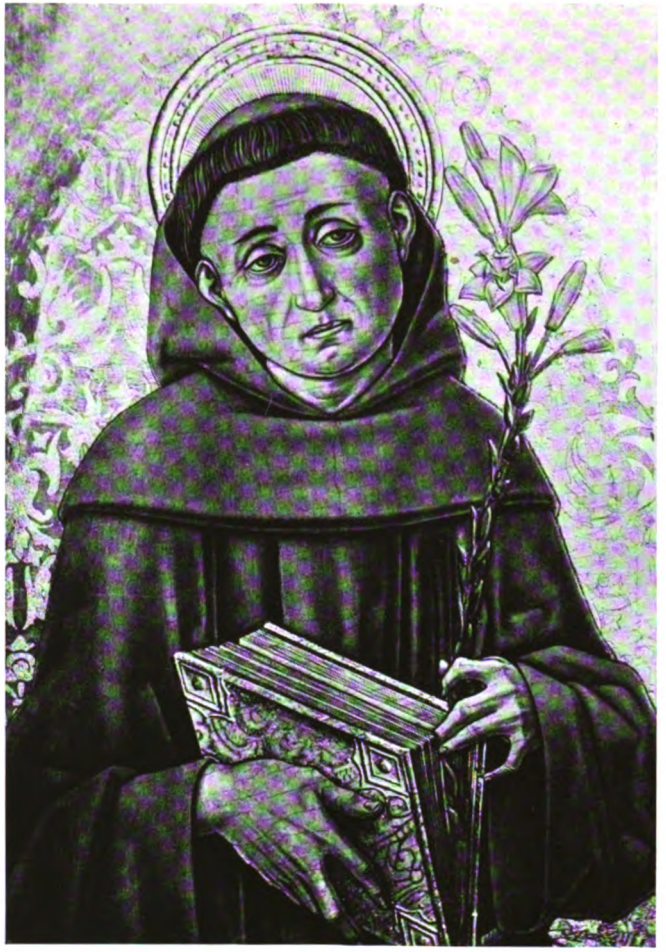
Amsterdam, Sammlung Prof. Otto Lanz

Der hl. Augustin

UNIV. OF MICH.

Paris, Musée du Louvre
S. Giacomo della Marca. 1477

UNIV. OF MICH.



New-York, Kunsthandlung Duveen Bros. (früher)

Die hl. Antonius und Bernhard

UNIV. OF

Budapest, Museum der Schönen Künste
Madonna Esterhazy

UNIV. OF MICH.

London, Viktoria- und Albert-Museum

Madonna Jones

UNIV.
OF

Bergamo, Accademia Carrara

Madonna Lochis

UNIV. OF

Rom, Pinacoteca Vaticana Madonna und Kind. 1482

UNIV. OF

Mailand, Galeria di Brera

Triptychon. 1482

UNIV. OF

Mailand, Galeria di Brera Madonna aus dem Triptychon von 1482

UNIV. OF

Mailand, Galeria di Brera

Flügel des Triptychons von 1482

UNIV. OF MICH.

Frankfurt a. M., Städel'sches Kunstinstitut

Verkündigung aus der Bekrönung des Triptychons von 1482

UNIV. OF

London, National-Gallery Die Vision des Beato Gabriele Ferretti

UNIV. OF

New-York, Metropolitan Museum — Pietà Crawshay

UNIV. OF

Boston, Museum of Fine Arts

Pietà Panciatichi. 1485

UNIV. OF MICH.

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum
Die hl. Magdalena

UNIV. OF

London, National-Gallery

Verkündigung. 1486

Drey, Crivelli 19.

19

UNIV. OF MICH.

London, National-Gallery — Detail aus der Verkündigung von 1486

UNIV. OF

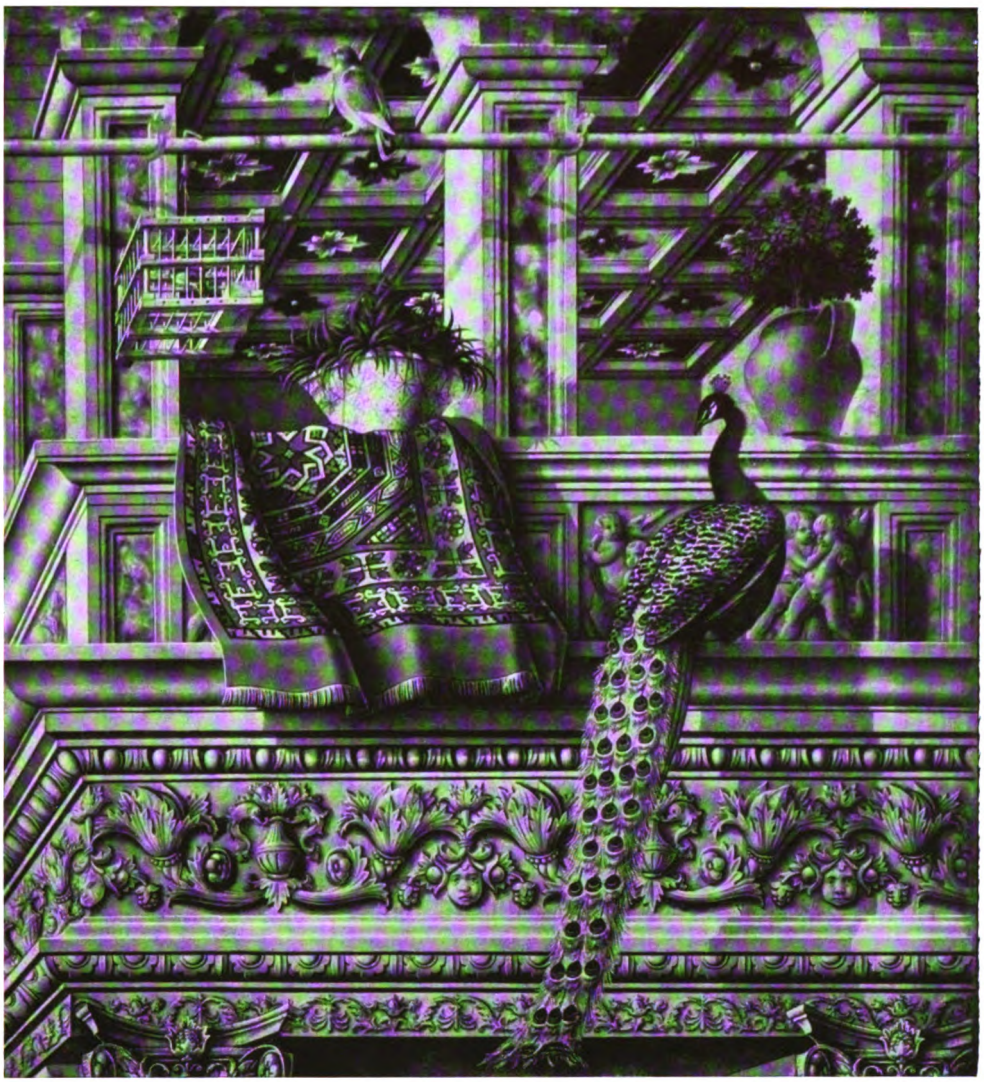
London, National-Gallery

Detail aus der Verkündigung von 1486

UNIV.
OF

London, National-Gallery — Detail aus der Verkündigung von 1486

UNIV. OF MICH.



London, National-Gallery — Detail aus der Verkündigung von 1486

UNIV. OF MICH.

New-York, Metropolitan-Museum

Der hl. Georg. — Der hl. Dominikus

UNIV. OF

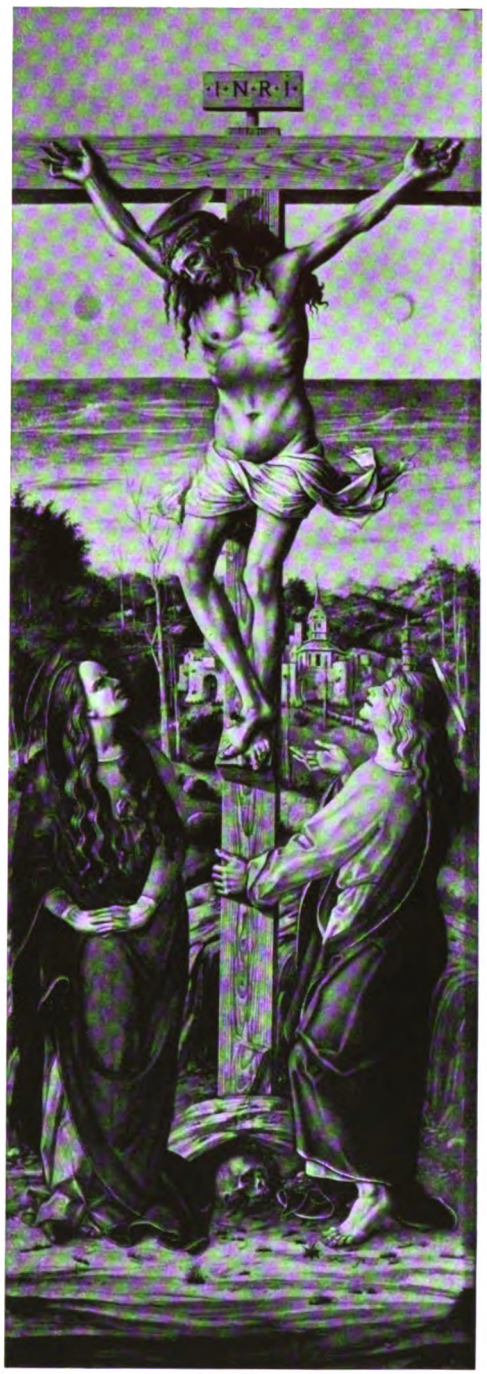
Baltimore, Sammlung H. Walters Madonna und Kind mit den hl. Franziskus und Bernhard

UNIV. OF

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Die Schlüsselübergabe

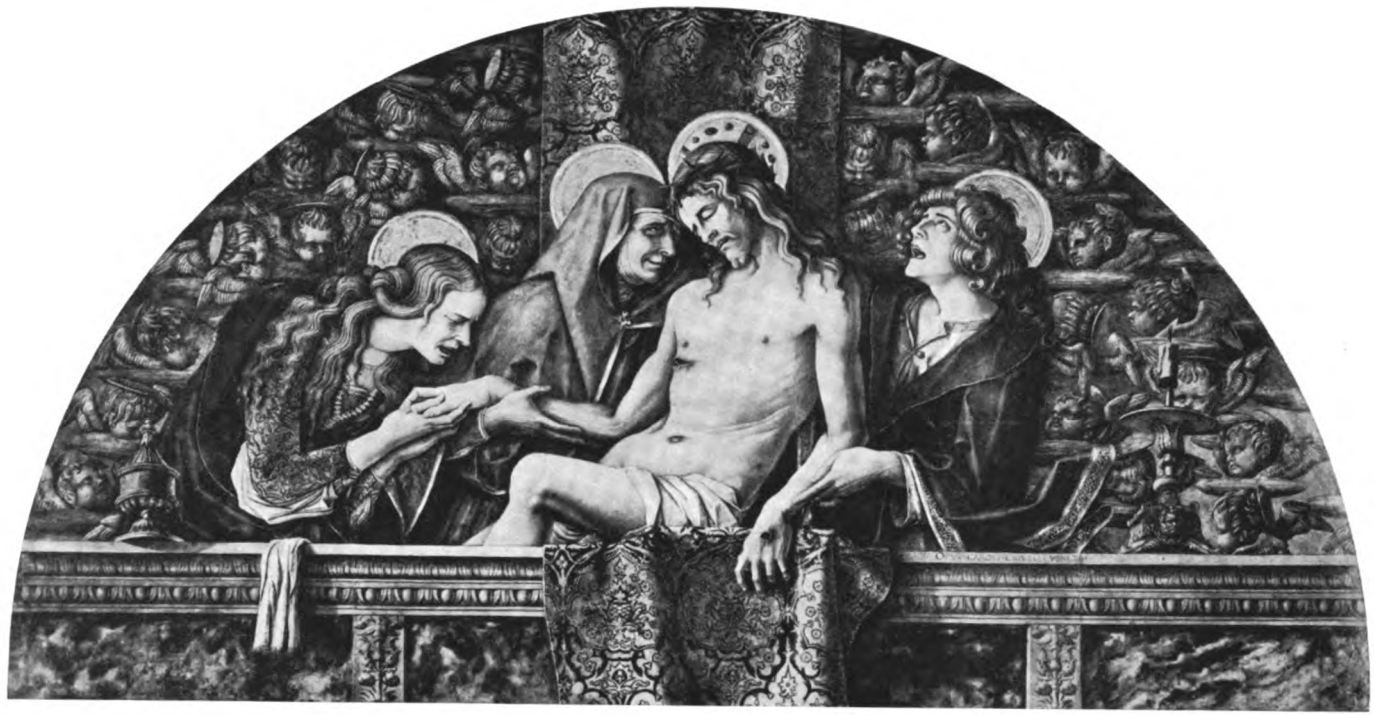
UNIV. OF



Mailand, Galeria di Brera
Christus am Kreuz

Drey, Crivelli 20.

UNIV. OF



Rom, Pinacoteca Vaticana

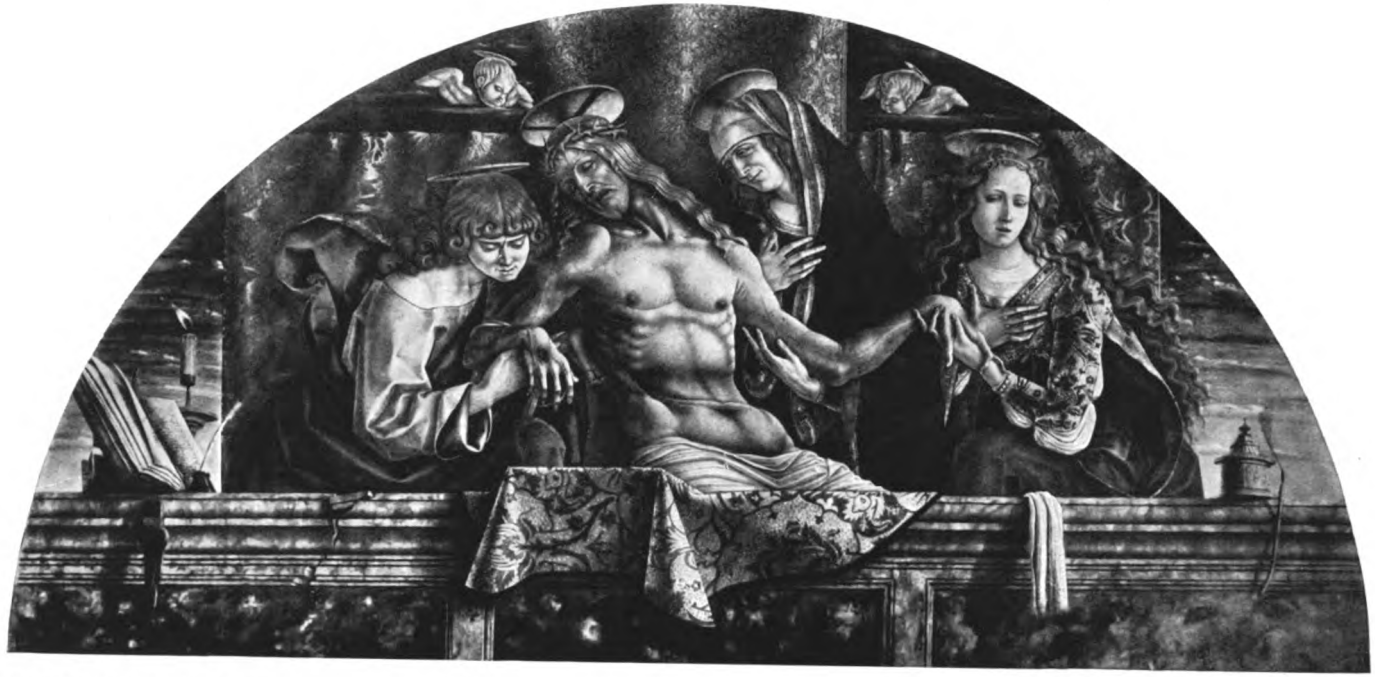
Grablegung Christi

UNIV. OF MICH.

Rom, Pinacoteca Vaticana

Detail aus der Grablegung Christi

UNIV. OF



Mailand, Galeria di Brera

Grablegung Christi

UNIV. OF MICH

Mailand, Galeria di Brera

Detail aus der Madonna della Candeletta

UNIV. OF MICH.

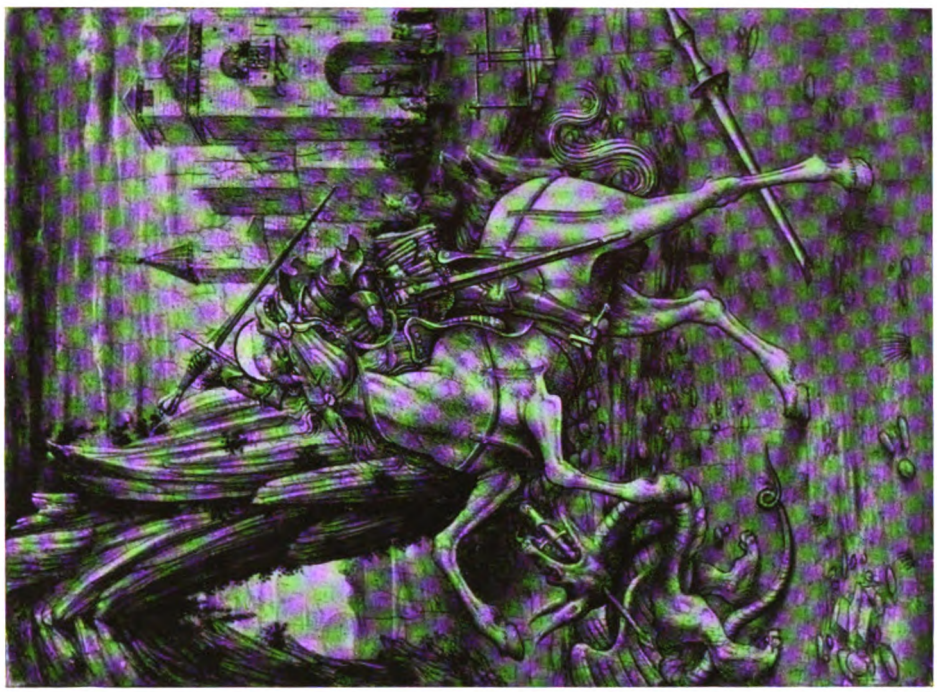
Venedig, Accademia

Flügelbilder zur Madonna della Candeletta

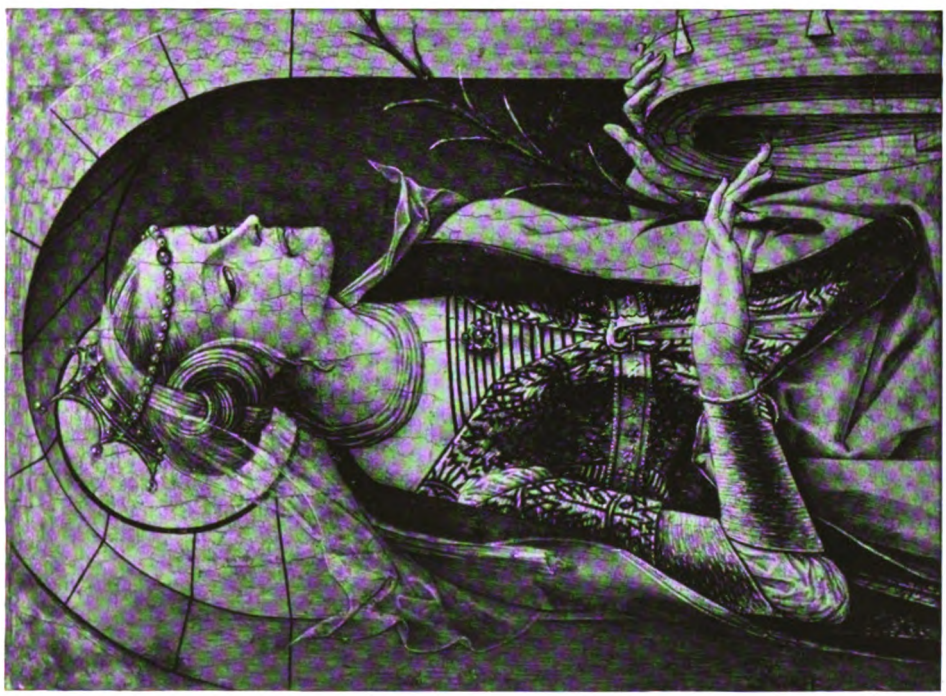
UNIV. OF MICH.

London, National-Gallery Madonna zwischen den hl. Hieronymus und Sebastian (Odoni-Altar)

UNIV. OF MICH.



Predellentafeln vom Odoni-Altar



London, National-Gallery

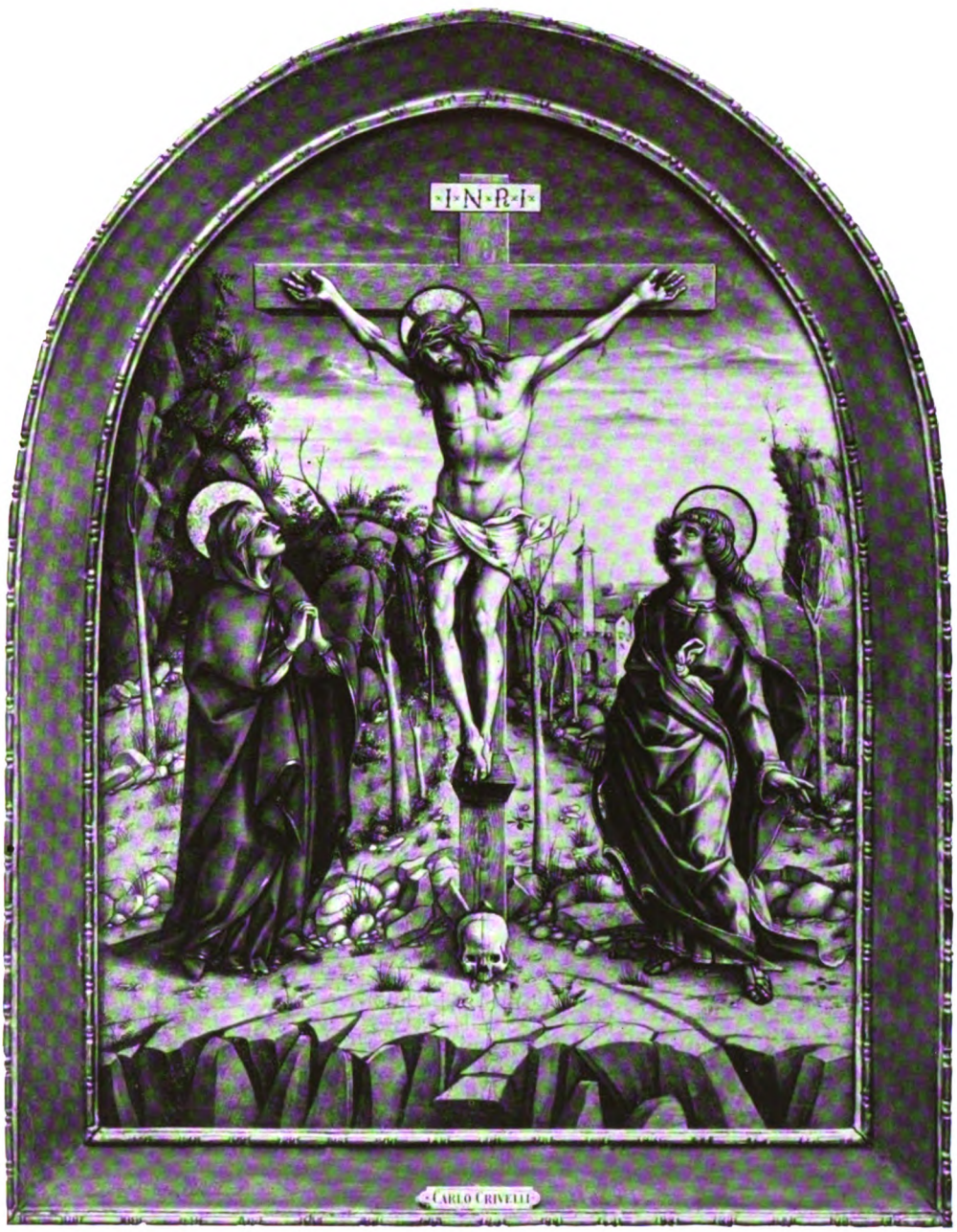
Drey, Crivelli 21.

UNIV. OF MICH.

Predellentafeln vom Odoni-Altar

London, National-Gallery

UNIV. OF MICH.



Paris, Sammlung Spiridon

Christus am Kreuz

London, National-Gallery — Madonna zwischen den hl. Franziskus und Sebastian. 1491

London, National-Gallery Madonna in Ekstase. 1492

UNIV. OF

Mailand, Galeria di Brera

Krönung Mariä. 1493

Mailand, Galeria di Brera

Detail aus der Krönung Mariä von 1493

SCHÜLER UND NACHFOLGER

Vittorio Crivelli. Sant' Elpidio a Mare, Palazzo Comunale

Polyptychon

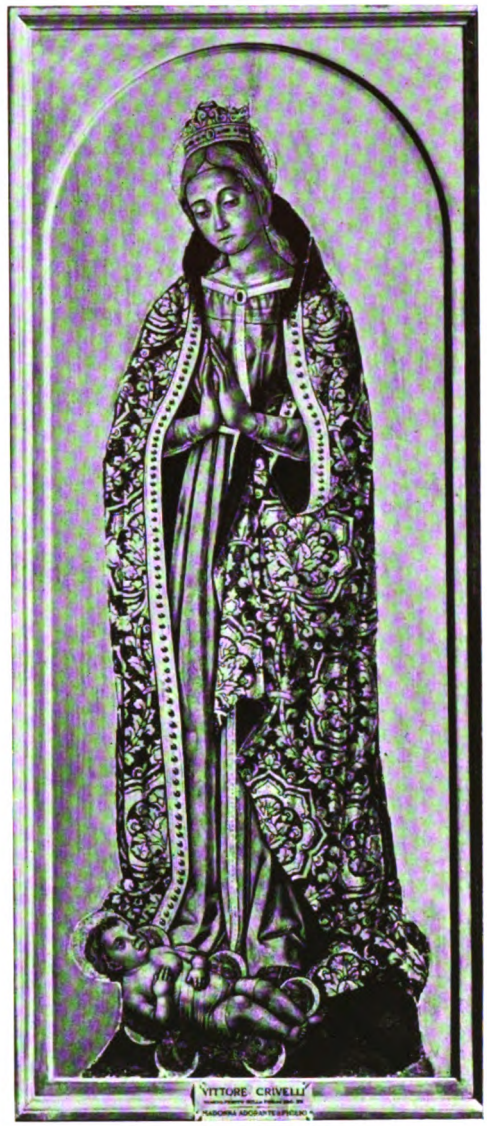
Drey, Crivelli 22.

UNIV. OF MICH.

Vittorio Crivelli. Torre di Palme, Chiesa di S. Giovanni
Madonna und Kind (Detail aus einem Polyptychon)

Vittorio Crivelli — Monsanmartino, Chiesa di S. Martino. Triptychon. 1490

OF MICH



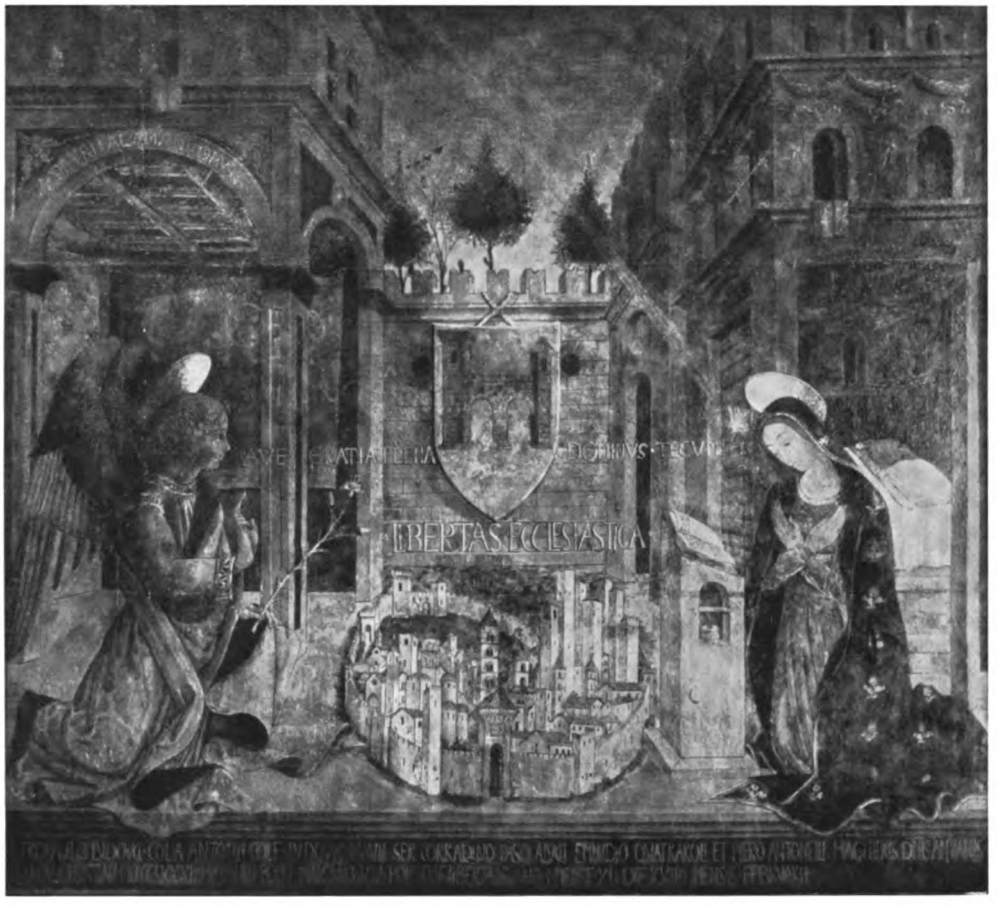
Vittorio Crivelli. Mailand, Galeria di Brera
Der hl. Johannes d. Ev. — Madonna, das Kind anbetend

UNIV. OF MICH.

Vittorio Crivelli. Paris, Kunsthandlung Trotti
Madonna zwischen Engeln. 1497

Vittorio Crivelli. Rom, Sammlung Conte Contini
Pietà

UNIV. OF



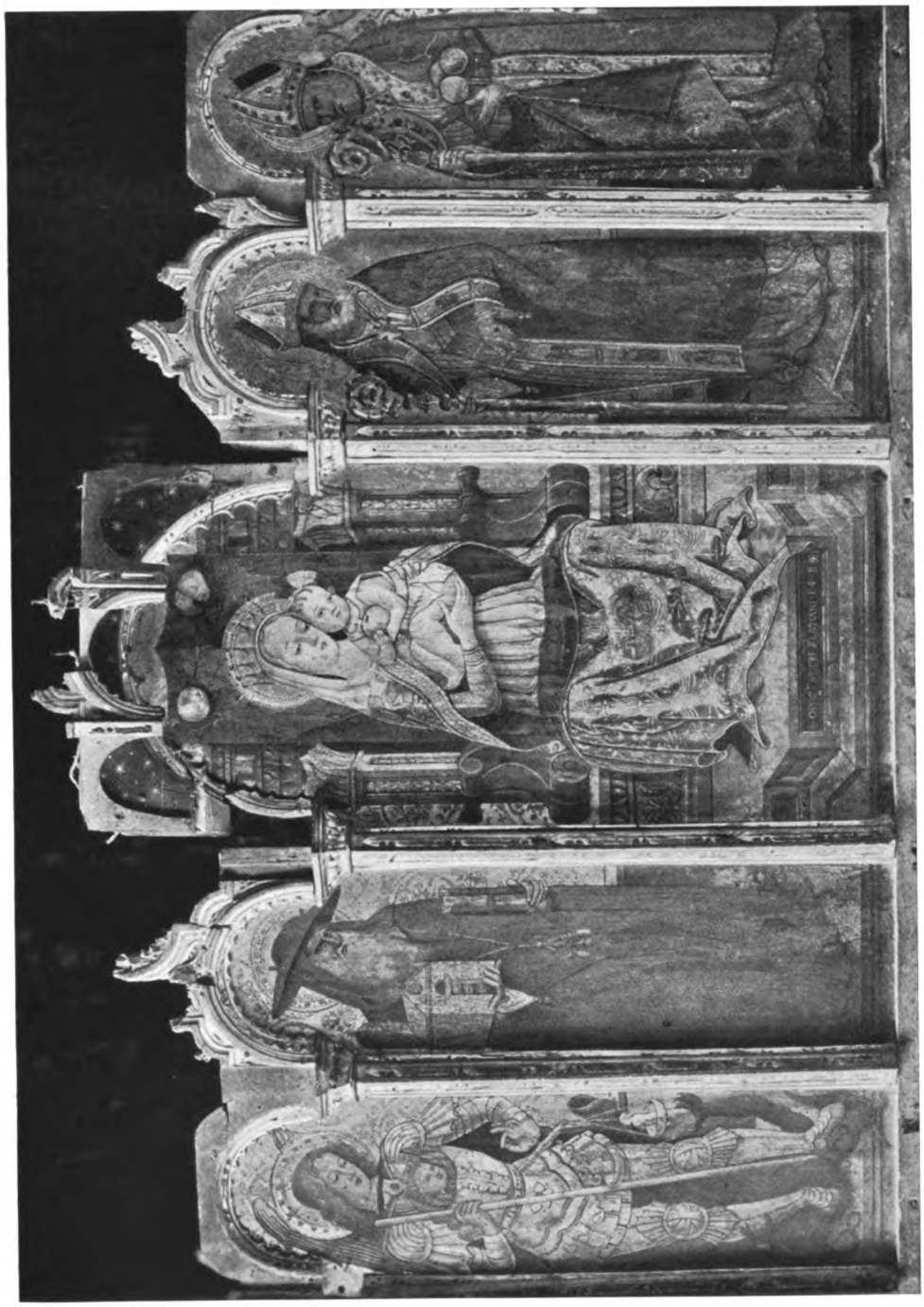
Pietro Alamanno. Ascoli, Pinacoteca Comunale — Verkündigung. 1484

Pietro Alamanno. Ascoli, Pinacoteca Comunale — Triptychon

UNIV. OF MICH.

Pietro Alamanno. Mailand, Galeria di Brera
Madonna und Kind

Pietro Alamanno. Paris, Kunsthandlung Wildenstein
Madonna und Kind



Pietro Alamanno. Ascoli, Pinacoteca Comunale

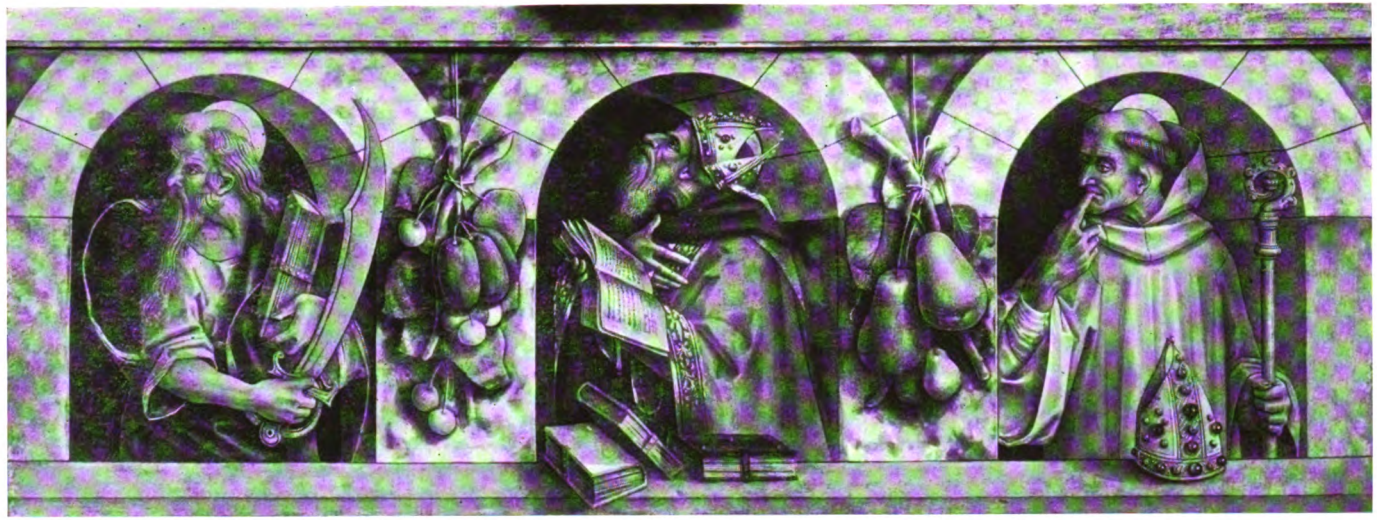
Polyptychon. 1489

Drey, Crivelli 23.

UNIV. OF MICH.

Meister der Brera-Predellen. Mailand, Galeria di Brera

Predellentafeln zum Triptychon Carlo Crivelli's von 1482

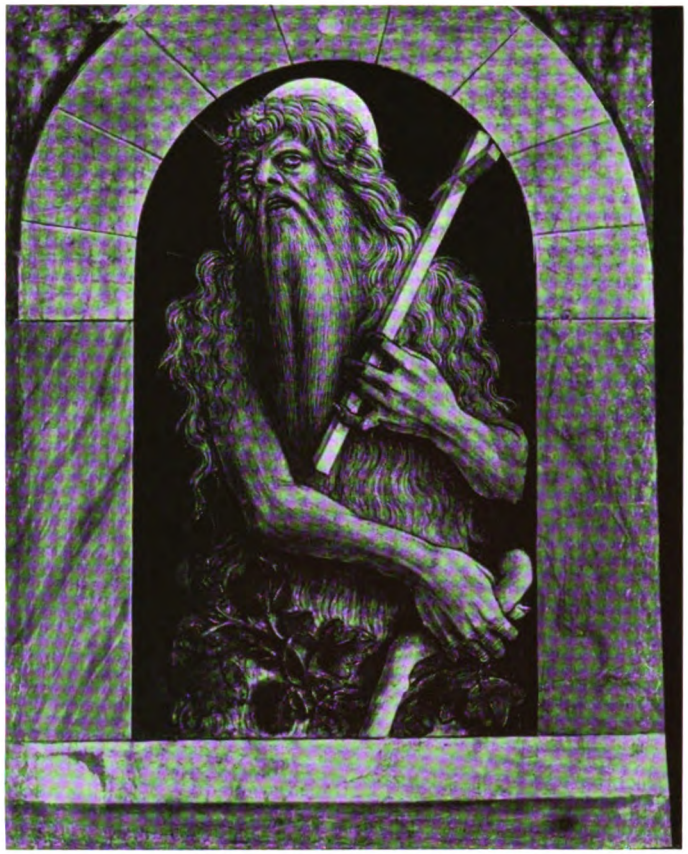


Meister der Brera-Predellen. Paris, Musée Jacquemart-André

Predellentafeln mit 6 Heiligen

UNIV. OF

Meister der Brera-Predellen. Rom, Engelsburg



Segnender Christus. — Der hl. Onofrius

UNIV. OF

Meister der Brera-Predellen. Wien, Sammlung H. Eissler — Madonna und Kind

UNIV. OF

Meister der Brera-Predellen. London, National-Gallery
Die hl. Petrus und Paulus

UNIV. OF MICH.

Meister der Straßburger Anbetung. Straßburg, Gemäldegalerie

Anbetung des Kindes

UNIV. OF MICH.

Meister der Straßburger Anbetung. London, National-Gallery
Die hl. Katharina und Magdalena

UNIV. OF

Meister der Straßburger Anbetung. München, Sammlung Jacques Rosenthal
Madonna und Kind

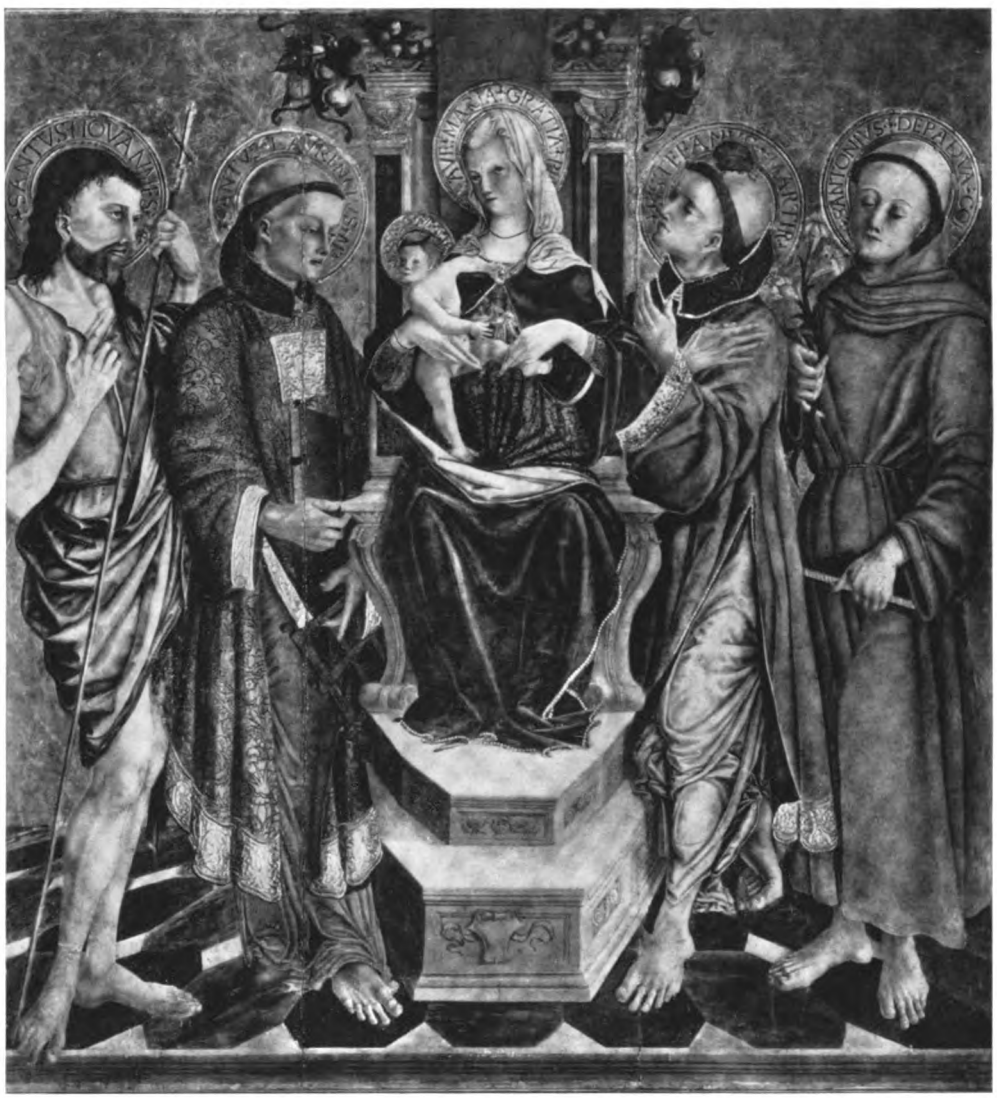
Drey, Crivelli 24.

24

UNIV. OF

Nicola di Maëstro Antonio di Ancona. London, Sammlung Sir J.B.Robinson
Madonna und Kind (Stonyhurst-Madonna)

UNIV. OF



Nicola di Maëstro Antonio di Ancona. Rom, Sammlung Principe Massimo
Madonna zwischen vier Heiligen

Lorenzo d'Alessandro di San Severino. Pausula, Chiesa di S. Pietro e Paolo Triptychon

UNIV. OF MICH.

Lorenzo d'Alessandro di San Severino. San Severino, Pinacoteca Comunale
Madonna zwischen zwei Heiligen

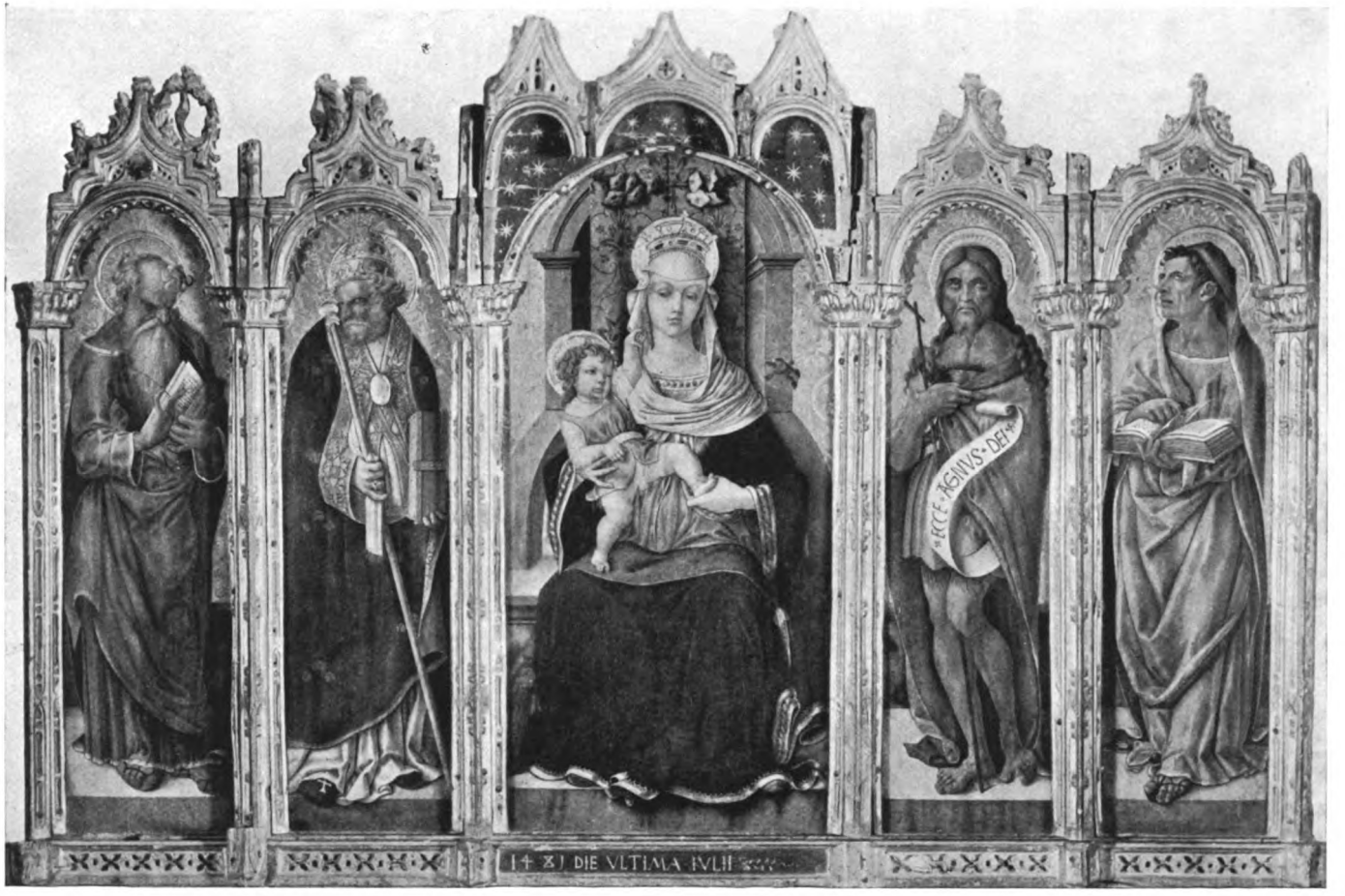
UNIV. OF

Stefano Folchetti. Sanginesio, Palazzo Comunale — Madonna mit Heiligen. 1492

UNIV. OF

Bernardino di Mariotto. San Severino, Chiesa di S. Domenico
Madonna zwischen Heiligen

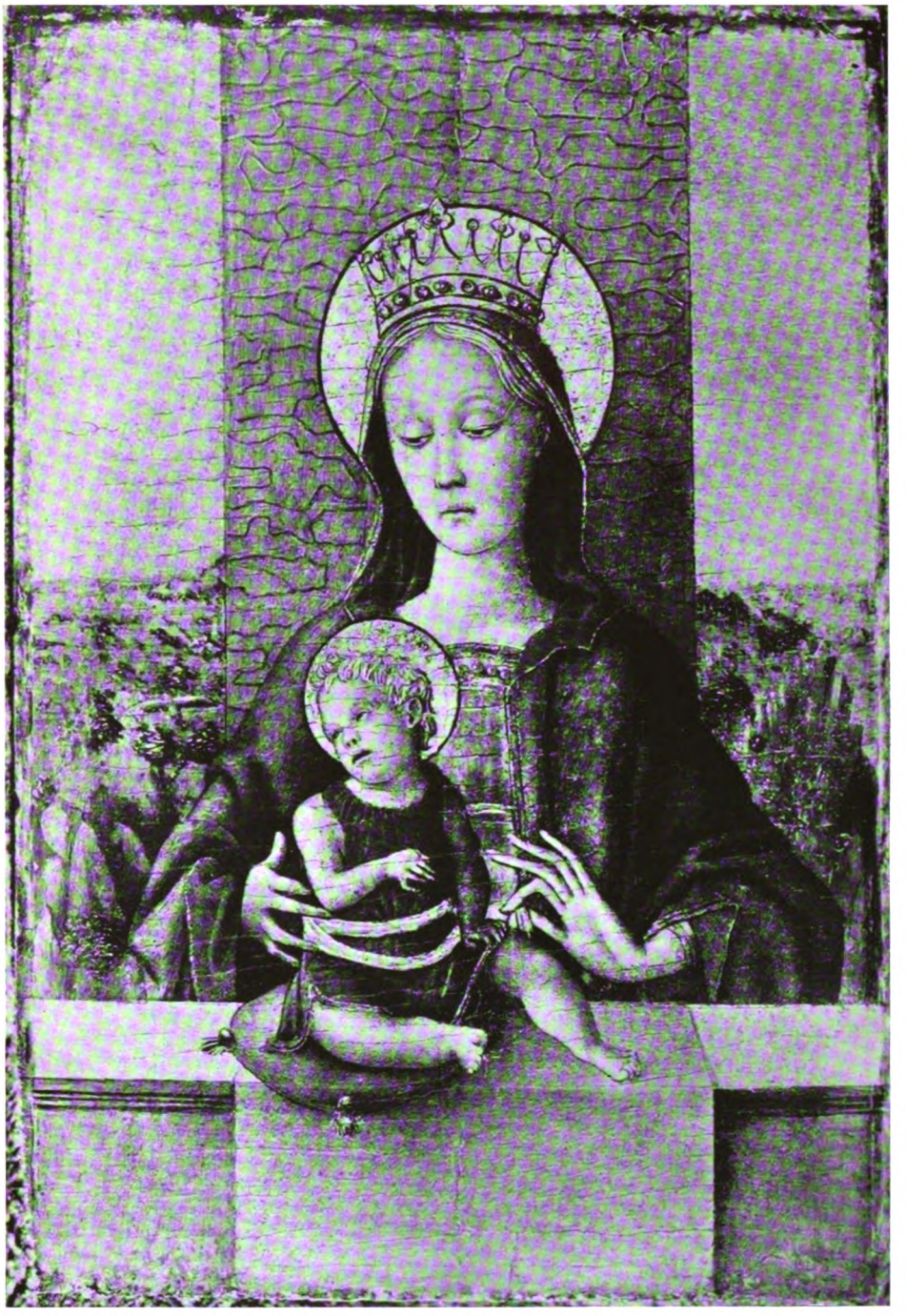
UNIV. OF MICH.



Nachfolger Carlo Crivelli's. Rom, Pinacoteca Vaticana

Polyptychon. 1481

CII



Nachfolger Carlo Crivelli's. New-York, Sammlung Sir Edgar Speyer
Madonna und Kind

UNIV. OF

Vier Heilige

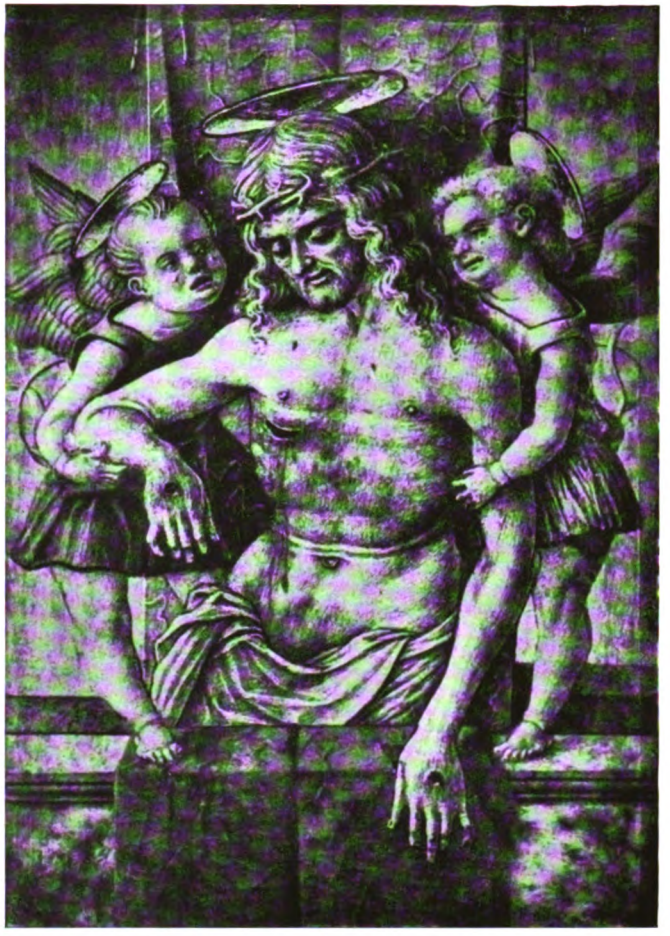
Nachfolger Carlo Crivelli's. Venedig, Accademia

UNIV. OF

Nachfolger Carlo Crivelli's
Florenz, Museo Stibbert
Die hl. Dominikus und Katharina

Nachfolger Carlo Crivelli's
London, Sammlung Earl of Northbrook
Die hl. Bernhard und Klara

UNIV. OF



Nachfolger Carlo Crivelli's. Paris, Musée du Louvre
Pietà

Nachfolger Carlo Crivelli's. Venedig, Museo Cà d'Oro
Madonna und Kind

UNIV. OF MICH.

Nachfolger Carlo Crivelli's. Luzern, Sammlung Chillingworth (früher) Madonna und Kind

UNIV. OF

Nachfolger Carlo Crivelli's. Rom, Pinacoteca Vaticana

Die hl. Johannes da Prato, Georg, Antonius und Klara

UNIV. OF

Nachfolger Carlo Crivelli's. Rom, Privatbesitz
Madonna mit Engeln und Stiftern

UNI
OF
MICH